

DICTIONNAIRE

DE

MUSIQUE.

N—Z

DICTIONNAIRE
DE
MUSIQUE.

PAR J. J. ROUSSEAU.

Ut psallendi materiem discerent. Martian. Cap.

TOME SECOND.



À PARIS,
Chez la VEUVE DUCHESNE, Libraire,
rue S. Jacques, au Temple du Goût.

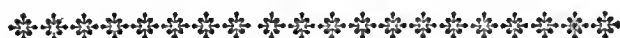


M. DCC. LXXV.

Avec Approbation & Privilege du Roi.


Biblioteca Nazionale
NAPOLI

DICTIONNAIRE
DE
MUSIQUE.



N.

NATUREL, *adj.* Ce mot en Musique a plusieurs sens. 1°. Musique *Naturelle* est celle que forme la voix humaine par opposition à la Musique artificielle qui s'exécute avec des Instrumens. 2°. On dit qu'un Chant est *Naturel*, quand il est aisé, doux, gracieux, facile : qu'une Harmonie est *naturelle*, quand elle a peu de renversemens, de Dissonnances ; qu'elle est produite par les Cordes essentielles & *Naturelles* du Mode. 3°. *Naturel* se dit encore de tout Chant qui n'est ni forcé ni baroque, qui ne va ni trop haut ni trop bas, ni trop vîte ni trop lentement. 4°. Enfin la signification la plus commune de ce mot, & la seule dont l'Abbé Brossard n'a point parlé, s'applique aux Tons ou Modes dont les Sons se tirent de la Gamme ordinaire sans aucune altération : de sorte qu'un Mode *Naturel* est celui où l'on n'emploie ni Dièse ni Bémol. Dans le sens exact il n'y auroit qu'un seul Ton *Naturel*, qui seroit celui d'*ut* ou de *C* Tierce majeure ; mais on étend le nom de *Naturels* à tous les Tons dont les Cordes essentielles ne

portant ni Dièses ni Bémols, permettent qu'on n'arme la Clef de l'un ni de l'autre : tels sont les Modes majeurs de *G* & de *F*, les Modes mineurs d'*A* & de *D*, *&c.* (Voyez CLEFS TRANSPOSÉES, MODES, TRANSPOSITIONS.)

Les Italiens notent toujours leur Récitatif au *Naturel*, les changemens de Tons y étant si fréquens & les Modulations si serrées que, de quelque maniere qu'on armât la Clef pour un Mode, on n'épargneroit ni Dièses ni Bémols pour les autres, & l'on se jetteroit, pour la suite de la Modulation, dans des confusions de signes très-embarrassantes, lorsque les Notes altérées à la Clef par un signe se trouveroient altérées par le signe contraire accidentellement. (Voyez RÉCITATIF.)

Solfier au *Naturel*, c'est solfier par les noms *naturels* des Sons de la Gamme ordinaire, sans égard au Ton où l'on est. (Voyez SOLFIER.)

NETE, *s. f.* C'étoit dans la Musique Grecque la quatrieme Corde ou la plus aiguë de chacun des trois Tétracordes qui suivoient les deux premiers du grave à l'aigu.

Quand le troisieme Tétracorde étoit conjoint avec le second, c'étoit le Tétracorde Synnéménon, & sa *Nete* s'appelloit *Nete Synnéménon.*

Ce troisieme Tétracorde portoit le nom de Diézeugménon quand il étoit disjoint ou séparé du second par l'Intervalle d'un *Ton*, & sa *Nete* s'appelloit *Nete-Diézeugménon.*

Enfin le quatrieme Tétracorde portant toujours le nom d'Hyperboléon, sa *Nete* s'appelloit aussi toujours *Nete-Hyperboléon.*

A l'égard des deux premiers Tétracordes, comme ils étoient toujours conjoints, ils n'avoient point de *Nete* ni l'un ni l'autre : la quatrieme Corde du premier étant toujours la premiere du second, s'appelloit Hypate-Méson, & la quatrieme Corde du second formant le milieu du systême, s'appelloit Mèse.

Nete, dit Boèce, *quasi neate, id est, inferior*; car les Anciens dans leurs Diagrammes mettoient en haut les Sons graves, & en bas les Sons aigus.

NÉTOÏDE. Sons aigus. (Voyez LEPSIS.)

NEUME, *s. f.* Terme de Plain-Chant. La *Neume* est une espece de courte récapitulation du Chant d'un Mode, laquelle se fait à la fin d'une Antienne par une simple variété de Sons & sans y joindre aucunes paroles. Les Catholiques autorisent ce singulier usage sur un passage de Saint Augustin, qui dit, que ne pouvant trouver des paroles dignes de plaire à Dieu, l'on fait bien de lui adresser des Chants confus de jubilation. „ Car à qui convient une telle jubilation sans „ paroles „ si ce n'est à l'Etre ineffable ? & „ comment célébrer cet Etre ineffable, lorsqu'on „ ne peut ni se taire, ni rien trouver dans ses „ transports qui les exprime, si ce n'est des „ Sons inarticulés ? "

NEUVIEME, *s. f.* Octave de la Seconde. Cet Intervalle porte le nom de *Neuvieme*, parce qu'il faut former neuf Sons consécutifs pour arriver Diatoniquement d'un de ses deux termes à l'autre. La *Neuvieme* est majeure ou mineure, comme la Seconde dont elle est la Réplique. (Voyez SECONDE.)

Il y a un Accord par supposition qui s'appelle Accord de *Neuvieme*, pour le distinguer de l'Accord de Seconde, qui se prépare, s'accompagne & se sauve différemment. L'Accord de *Neuvieme* est formé par un Son mis à la Basse, une Tierce au-dessous de l'Accord de septieme; ce qui fait que la septieme elle-même fait *Neuvieme* sur ce nouveau Son. La *Neuvieme* s'accompagne, par conséquent, de Tierce, de Quinte, & quelquefois de septieme. La quatrieme Note du Ton est généralement celle sur laquelle cet Accord convient le mieux, mais on la peut placer par-tout dans des entrelacemens Harmoniques. La Basse doit toujours arriver en montant à la Note qui porte *Neuvieme*; la Partie qui fait la *Neuvieme* doit syncoper, & sauve cette *Neuvieme* comme une septieme en descendant Diatoniquement d'un Degré sur l'Octave, si la Basse reste en place, ou sur la Tierce, si la Basse descend de Tierce. (Voyez ACCORD, SUPPOSITION, SYNCOPE.)

En Mode mineur l'Accord sensible sur la Médiante perd le nom d'Accord de *Neuvieme* &

prend celui de Quinte ſuperflue. (Voyez QUINTE SUPERFLUE.

NIGLARIEN, *adj.* Nom d'un Nome ou Chant d'une Mélodie efféminée & molle, comme Ariſtophane le reproche à Philoxène ſon Auteur.

NOELS. Sortes d'Airs deſtinés à certains Cantiques que le peuple chante aux Fêtes de Noël. Les Airs des *Noëls* doivent avoir un caractere champêtre & paſtoral convenable à la ſimplicité des paroles, & à celle des Bergers qu'on ſuppoſe les avoir chantés en allant rendre hommage à l'Enfant Jéſus dans la Crèche.

NOEUDS. On appelle *Nœuds* les points fixes dans leſquels une Corde Sonore miſe en vibration ſe diviſe en aliquotes vibrantes, qui rendent un autre Son que celui de la Corde entiere. Par exemple, ſi de deux cordes dont l'une ſera triple de l'autre, on fait ſonner la plus petite, la grande répondra, non par le Son qu'elle a comme Corde entiere, mais par l'uniſſon de la plus petite; parce qu'alors cette grande Corde, au lieu de vibrer dans ſa totalité, ſe diviſe, & ne vibre que par chacun de ſes tiers. Les points immobiles qui ſont les diviſions & qui tiennent en quelque ſorte lieu de Chevalets ſont ce que M. Sauveur a nommé les *Nœuds*, & il a nommé *Ventres* les points milieux de chaque aliquote où la vibration eſt la plus grande & où la Corde s'écarte le plus de la ligne de repos.

Si, au lieu de faire ſonner une autre Corde

plus petite, on diviſe la grande au point d'une de ſes aliquotes par un obſtacle léger qui la gêne ſans l'aſſujettir, le même cas arrivera encore en faiſant ſonner une des deux parties; car alors les deux réſonneront à l'uniſſon de la petite, & l'on verra les mêmes *Nœuds* & les mêmes *Ventres* que ci-devant.

Si la petite partie n'eſt pas aliquote immédiate de la grande, mais qu'elles aient ſeulement une aliquote commune; alors elles ſe diviſeront toutes deux ſelon cette aliquote commune, & l'on verra des *Nœuds* & des *Ventres*, même dans la petite partie.

Si les deux parties ſont incommenſurables, c'eſt-à-dire, qu'elles n'aient aucune aliquote commune; alors il n'y aura aucune réſonnance, ou il n'y aura que celle de la petite partie, à moins qu'on ne frappe aſſez fort pour forcer l'obſtacle, & faire réſonner la Corde entiere.

M. Sauveur trouva le moyen de montrer ces *Ventres* & ces *Nœuds* à l'Académie, d'une maniere très-ſenſible, en mettant ſur la Corde des papiers de deux couleurs, l'une aux diviſions des *Nœuds*, & l'autre au milieu des *Ventres*; car alors au Son de l'aliquote on voyoit toujours tomber les papiers des *Ventres* & ceux des *Nœuds* reſter en place. (Voyez *Pl.* M. *Fig.* 6.)

NOIRE, *ſ. f.* Note de Muſique qui ſe fait ainſi ou ainſi, & qui vaut deux croches, ou la

moitié d'une Blanche. Dans nos ancienne
siques on se servoit de plusieurs sortes d
res ; Noire à queue, *Noire* quarrée, *No*
lozange. Ces deux dernieres especes sont d
rées dans le Plain-Chant ; mais dans la M
on ne se sert plus que de la *Noire* à q
(Voyez VALEUR DES NOTES.)

NOME, *s. m.* Tout chant déterminé pa
regles qu'il n'étoit pas permis d'enfreindre,
toit chez les Grecs le nom de *Nome.*

Les *Nomes* empruntoient leur dénomina
1°. ou de certains peuples ; *Nome* Eolien, *N*
Lydien : 2°. ou de la nature du Rhythme ; *N*
Orthien, *Nome* Dactylique, *Nome* Trochaï
3°. ou de leurs inventeurs ; *Nome* Hiérac
Nome Polymnestan : 4°. ou de leurs sujets ; *N*
Pythien, *Nome* Comique : 5°. ou enfin de
Mode ; *Nome* Hypatoïde ou grave, *Nome*
toïde ou aigu, &c.

Il y avoit des *Nomes* Bipartites qui se ch
toient sur deux Modes ; il y avoit même un *N*
me appellé Tripartite, duquel Sacadas ou C
nas fut l'inventeur & qui se chantoit sur tr
Modes, savoir, le Dorien, le Phrygien & le L
dien. (Voyez CHANSON, MODE.)

NOMION. Sorte de Chanson d'amour chez
Grecs. (Voyez CHANSON.)

NOMIQUE, *adj.* Le Mode *Nomique* ou le ge
re de style Musical qui portoit ce nom, éto
consacré, chez les Grecs, à Apollon Dieu

Vers & des Chanſons, & l'on tâchoit d'en rendre les Chants brillans & dignes du Dieu auquel ils étoient conſacrés. (Voyez MODE, MÉLOPÉE, STYLE.)

NOMS des Notes. (Voyez SOLFIER.)

NOTES, *ſ. f.* Signes ou caracteres dont on ſe ſert pour noter, c'eſt-à-dire, pour écrire la Muſique.

Les Grecs ſe ſervoient des lettres de leurs Alphabet pour noter leur Muſique. Or comme ils avoient vingt-quatre lettres, & que leur plus grand ſyſtème, qui dans un même Mode n'étoit que de deux Octaves, n'excédoit pas le nombre de ſeize Sons, il s'embleroit que l'Alphabet devoit être plus que ſuffiſant pour les exprimer ; puiſque leur Muſique n'étant autre choſe que leur Poéſie notée, le Rhythme étoit ſuffiſamment déterminé par le mètre, ſans qu'il fût beoin pour cela de valeurs abſolues & de ſignes propres à la Muſique : car, bien que par ſurabondance ils euſſent auſſi des caracteres pour marquer les divers pieds, il eſt certain que la Muſique vocale n'en avoit aucun beſoin, & la Muſique inſtrumentale n'étant qu'une Muſique vocale jouée par des Inſtrumens, n'en avoit pas beſoin non plus, lorſque les paroles étoient écrites, ou que le Symphoniſte les ſavoit par cœur.

Mais il faut remarquer, en premier lieu, que les deux mêmes Sons étant tantôt à l'extrêmité

& tanôt au milieu du troisieme Tétracorde, selon le lieu où se faisoit la disjonction, (Voyez ce mot) on donnoit à chacun de ces Sons des noms & des signes qui marquoient ces diverses situations; secondement, que ces seize Notes n'étoient pas tous les mêmes dans les trois Genres, qu'il y en avoit de propres à chacun, & de communs aux trois, & qu'il falloit, par conséquent, des Notes pour exprimer ces différences; troisiémement, que la Musique se notoit pour les Voix autrement que pour les Instrumens, comme nous avons encore aujourd'hui pour certains Instrumens à Cordes une Tablature qui ne ressemble en rien à celle de la Musique ordinaire; enfin que les Anciens ayant jusqu'à quinze Modes différens selon le dénombrement d'Alypius, (Voyez MODE) il fallut approprier des caracteres à chaque Mode, comme on le voit dans les Tables du même Auteur. Toutes ces Modifications exigeoient des multitudes de signes auxquels les vingt-quatre lettres étoient bien éloignées de suffire. De-là la nécessité d'employer les mêmes lettres pour plusieurs sortes de Notes; ce qui les obligea de donner à ces lettres différentes situations, de les accoupler, de les mutiler, de les allonger en divers sens. Par exemple, la lettre *Pi* écrite de toutes ces manieres, Π, Π, ⊏, Γ, ⊓, exprimoit cinq différentes *Notes*. En combinant toutes les modifications qu'exigeoient ces diverses circonstances

on trouve jusqu'à 1620 différentes *Notes* : nombre prodigieux, qui devoit rendre l'étude de la Musique de la plus grande difficulté. Aussi l'étoit-elle selon Platon, qui veut que les jeunes gens se contentent de donner deux ou trois ans à la Musique, seulement pour en apprendre les rudimens. Cependant les Grecs n'avoient pas un si grand nombre de caractères, mais la même *Note* avoit quelquefois différentes significations selon les occasions : ainsi le même caractere qui marque la Proslambanomene du Mode Lydien, marque la Parhypate-Méson du Mode Hypo-Iastien, l'Hypate-Méson de l'Hypo-Phrygien, le Lychanos-Hypaton de l'Hypo-Lydien, la Parhypate-Hypaton de l'Iastien, & l'Hypate-Hypaton du Phrygien. Quelquefois aussi la *Note* change, quoique le Son reste le même ; comme, par exemple, la Proslambanomene de l'Hypo-Phrygien, laquelle a un même signe dans les Modes Hyper-Phrygien, Hyper-Dorien, Phrygien, Dorien, Hypo-Phrygien, & Hypo-Dorien, & un autre même signe dans les Modes Lydien & Hypo-Lydien.

On trouvera (*Pl.* H. *Fig.* 1.) la Table des *Notes* du Genre Diatonique dans le Mode Lydien, qui étoit le plus usité ; ces *Notes* ayant été préférées à celles des autres Modes par Bacchius, suffisent pour entendre tous les exemples qu'il donne dans son ouvrage ; & la Musique des Grecs n'étant plus en usage, cette Table suffit

aussi pour désabuser le Public, qui croit leur n
niere de noter tellement perdue que cette M
sique nous seroit maintenant impossible à déch
frer. Nous la pourrions déchiffrer tout aussi ex
tement que les Grecs mêmes auroient pu fai
mais la phraser, l'accentuer, l'entendre, la
ger; voilà ce qui n'est plus possible à perso
& qui ne le deviendra jamais. En toute Musiq
ainsi qu'en toute Langue, déchiffrer & lire
deux choses très-différentes.

Les Latins, qui, à l'imitation des Grecs
terent aussi la Musique avec les lettres de
Alphabet, retrancherent beaucoup de cette
tité de *Notes*, le Genre Enharmonique
tout-à-fait cessé d'être pratiqué, & plusieur
des n'étant plus en usage. Il paroît que
établit l'usage de quinze lettres seulemen
Grégoire Evêque de Rome, considérant c
rapports des Sons sont les mêmes dans c
Octave, réduisit encore ces quinze *Not*
sept premieres lettres de l'Alphabet, qu
répétoit en diverses formes d'une Octave :
tre.

Enfin dans l'onzieme siecle un Bén
d'Arezzo nommé Gui, substitua à ces lett
points posés sur différentes lignes paralle
chacune desquelles une lettre servoit d
Dans la suite on grossit ces points, on
d'en poser aussi dans les espaces compri
ces lignes, & l'on multiplia, selon le

ces lignes & ces espaces. (Voyez PORTÉE.) A l'égard des noms donnés aux *Notes*, voyez SOLFIER.

Les *Notes* n'eurent, durant un certain tems, d'autre usage que de marquer les Degrés & les différences de l'Intonation. Elles étoient toutes, quant à la durée, d'égale valeur, & ne recevoient à cet égard d'autres différences que celles des syllabes longues & breves sur lesquelles on les chantoit : c'est à-peu-près dans cet état qu'est demeuré le Plain-Chant des Catholiques jusqu'à ce jour; & la Musique des Pseaumes, chez les Protestans, est plus imparfaite encore; puisqu'on n'y distingue pas même dans l'usage, les Longues des Breves ou les Rondes des Blanches, quoiqu'on y ait conservé ces deux figures.

Cette indistinction de figures dura, selon l'opinion commune, jusqu'en 1330, que Jean de Muris, Docteur & Chanoine de Paris, donna, à ce qu'on prétend, différentes figures aux *Notes*, pour marquer les rapports de durée qu'elles devoient avoir entr'elles : il inventa aussi certains signes de Mesure appellés Modes ou Prolations, pour déterminer, dans le cours d'un Chant, si le rapport des Longues aux Breves seroit double ou triple, &c. Plusieurs de ces figures ne subsistent plus; on leur en a substitué d'autres en différens tems. (Voyez MESURE, TEMS, VALEUR DES NOTES.) Voyez aussi au mot *Musique*, ce que j'ai dit de cette opinion.

Pour lire la Musique écrite par nos No
la rendre exactement, il y a huit choses
sidérer : savoir; 1. La Clef & sa positi
Les Dièses ou Bémols qui peuvent l'acc
gner. 3. Le lieu ou la position de chaqu
4. Son Intervalle, c'est-à-dire, son raj
celle qui précede, ou à la Tonique, ou
que *Note* fixe dont on ait le Ton. 5. Sa
qui détermine sa valeur. 6. Le Tems
se trouve & la place qu'elle y occup
Dièse, Bémol ou Béquarre accidentel q
précéder. 8 L'espece de la Mesure &
tere du Mouvement. Et tout cela, sa
ter ni la parole ou la syllabe à laqu
tient chaque *Note*, ni l'Accent ou l
convenable au sentiment ou à la p
seule de ces huit observations omis
détonner ou chanter hors de Mesu

La Musique a eu le sort des Art
perfectionnent que lentement. Les
des *Notes* n'ont songé qu'à l'état où
voit de leur tems, sans songer à c
pouvoit parvenir, & dans la suite leu
sont trouvés d'autant plus défectueu
s'est plus perfectionné. A mesure q
çoit, on établissoit de nouvelles reg
médier aux inconvéniens présens ; en
les signes, on a multiplié les diffic
force d'additions & de chevilles, on

principe assez ſimple un ſyſtême fort embrouillé & fort mal aſſorti.

On peut en réduire les défauts à trois principaux. Le premier eſt dans la multitude des ſignes & de leurs combinaiſons, qui ſurchargent tellement l'eſprit & la mémoire des commençans, que l'oreille eſt formée, & les organes ont acquis l'habitude & la facilité néceſſaires, longtems avant qu'on ſoit en état de chanter à Livre ouvert; d'où il ſuit que la difficulté eſt toute dans l'attention aux regles & nullement dans l'exécution du Chant. Le ſecond eſt le peu d'évidence dans l'eſpece des Intervalles, majeurs, mineurs, diminués, ſuperflus, tous indiſtinctement confondus dans les mêmes poſitions: défaut d'une telle influence, que non-ſeulement il eſt la principale cauſe de la lenteur du progrès des Ecoliers; mais encore qu'il n'eſt aucun Muſicien formé, qui n'en ſoit incommodé dans l'exécution. Le troiſieme eſt l'extrême diffuſion des caracteres & le trop grand volume qu'ils occupent; ce qui, joint à ces Lignes, à ces Portées ſi incommodes à tracer, devient une ſource d'embarras de plus d'une eſpece. Si le premier avantage des ſignes d'inſtitution eſt d'être clairs, le ſecond eſt d'être concis, quel jugement doit-on porter d'un ordre de ſignes à qui l'un & l'autre manquent?

Les Muſiciens, il eſt vrai, ne voient point

tout cela. L'ufage habitue à tout. La Mufique pour eux n'eft pas la fcience des Sons ; c'eft celle des Noires, des Blanches, des Croches, &c. Dès que ces figures cefferoient de frapper leurs yeux, ils ne croiroient plus voir de la Mufique. D'ailleurs, ce qu'ils ont appris difficilement, pourquoi le rendroient-ils facile aux autres ? Ce n'eft donc pas le Muficien qu'il faut confulte ici ; mais l'homme qui fait la mufique & qui réfléchi fur cet Art.

Il n'y a pas deux avis dans cette dernie Claffe fur les défauts de notre *Note* ; mais c défauts font plus aifés à connoître qu'à corrige Plufieurs ont tenté jufqu'à préfent cette corre tion fans fuccès. Le Public, fans difcuter bea coup l'avantage des fignes qu'on lui propo s'en tient à ceux qu'il trouve établis & préfé ra toujours une mauvaife maniere de favoi une meilleure d'apprendre.

Ainfi de ce qu'un nouveau fyftême eft reb té, cela ne prouve autre chofe, finon que l'A teur eft venu trop tard, & l'on peut toujou difcuter & comparer les deux fyftêmes, fa égard en ce point au jugement du Public.

Toutes les manieres de *Noter* qui n'ont eu pour premiere loi l'évidence des Intervall ne me paroiffent pas valoir la peine d'être rel vées. Je ne m'arrêterai donc point à celle M. Sauveur qu'on peut voir dans les Mémoi de l'Académie des Sciences, année 1721, n

celle de M. Demaux donnée quelques années après. Dans ces deux systêmes, les Intervalles étant exprimés par des signes tout-à-fait arbitraires, & sans aucun vrai rappport à la chose représentée, échappent aux yeux les plus attentifs & ne peuvent se placer que dans la mémoire ; car que font des têtes différemment figurées, & des queues différemment dirigées aux Intervalles qu'elles doivent exprimer ? De tels signes n'ont rien en eux qui doive les faire préférer à d'autres ; la netteté de la figure & le peu de place qu'elle occupe sont des avantages qu'on peut trouver dans un systême tout différent ; le hasard a pu donner les premiers signes, mais il faut un choix plus propre à la chose dans ceux qu'on leur veut substituer. Ceux qu'on a proposés en 1743 dans un petit ouvrage intitulé, *Dissertation sur la Musique moderne*, ayant cet avantage, leur simplicité m'invite à en exposer le systême abrégé dans cet article.

Les caracteres de la Musique ont un double objet ; savoir, de représenter les Sons, 1°. Selon leurs divers Intervalles du grave à l'aigu ; ce qui constitue le Chant & l'Harmonie. 2°. Et selon leurs durées relatives du vîte au lent ; ce qui détermine le Tems & la Mesure.

Pour le premier point, de quelque maniere que l'on retourne & combine la Musique écrite & réguliere, on n'y trouvera jamais que des combinaisons des sept *Notes* de la Gamme portées à diverses

années
:ervalles
arbitrai-
hofe re-
attentifs
émoire ;
:ées, &
ervalles
fignes
férer à
de pla-
n peut
hafard
aut un
qu'on
fés en
ſſerta-
itage,
ſtême
ouble
'. Se-
l; ce
Et fe-
; ce
iiere
:rite
om-
es à
rſes

diverſes Octaves ou tranſpoſées ſur différe grés ſelon le Ton & le Mode qu'on aura L'Auteur exprime ces ſept Sons par les ſe miers chiffres ; de ſorte que le chiffre 1 la *Note ut*, le 2 la *Note re*, le 3 la *Note m* & il les traverſe d'une ligne horiſontale c on voit dans la *Planche F. Fig.* 1.

Il écrit au-deſſus de la Ligne les *Notes* continuant de monter, ſe trouveroient l'Octave ſupérieure : ainſi l'*ut* qui ſuivroi médiatement le *ſi* en montant d'un ſémi- doit être au-deſſus de la Ligne de cette niere 7̄ ; & de même, les *Notes* qui a tiennent à l'Octave aiguë dont cet *ut* eſt le mencement, doivent toutes être au-deſſus même Ligne. Si l'on entroit dans une troiſ Octave à l'aigu, il ne faudroit qu'en trave les *Notes* par une ſeconde ligne accidentelle deſſus de la premiere. Voulez-vous, au c traire, deſcendre dans les Octaves inférieu à celle de la ligne principale ? Ecrivez im diatement au-deſſous de cette ligne les N de l'Octave qui la ſuit en deſcendant : ſi v deſcendez encore d'une Octave, ajoutez u igne au-deſſous, comme vous en avez mis u au-deſſus pour monter, &c. Au moyen de tr lignes ſeulement vous pouvez parcourir l'éte due de cinq Octaves : ce qu'on ne ſauroit fa dans la Muſique ordinaire à moins de 18 lignes

On peut même se passer de tirer aucune ligne. On place toutes les *Notes* horisontalement sur le même rang. Si l'on trouve une *Note* qui passe, en montant, le *si* de l'Octave où l'on est, c'est-à-dire qui entre dans l'Octave supérieure, on met un point sur cette *Note.* Ce point suffit pour toutes les *Notes* suivantes qui demeurent sans interruption dans l'Octave où l'on est entré. Que si l'on redescend d'une Octave à l'autre; c'est l'affaire d'un autre point sous la *Note* par laquelle on y rentre, &c. On voit dans l'exemple suivant le progrès de deux Octaves tant en montant qu'en descendant, notées de cette maniere.

$$1234567\dot{1}234567\dot{1}7654321\underset{\cdot}{7}654321.$$

La premiere maniere de *Noter* avec des lignes convient pour les Musiques fort travaillées & fort difficiles, pour les grandes Partitions, &c. La seconde avec des points est propre aux Musiques plus simples & aux petits Airs: mais rien n'empêche qu'on ne puisse à sa volonté l'employer à la place de l'autre, & l'Auteur s'en est servi pour transcrire la fameuse Ariette l'*Objet qui regne dans mon ame*, qu'on trouve *Notée* en Partition par les Chiffres de cet Auteur à la fin de son ouvrage.

Par cette méthode tous les Intervalles deviennent d'une évidence dont rien n'approche;

les Octaves portent toujours le même chiff
les Intervalles ſimples ſe reconnoiſſent toujo
dans leurs doubles ou compoſés : on reconn
d'abord dans la dixieme $\overset{3}{+}$ ou 13 que c'eſt l'O
tave de la Tierce majeure : les Intervalles r
jeurs ne peuvent jamais ſe confondre avec
mineurs ; 24 ſera éternellement une Tierce
neure, 46 éternellement une Tierce maje
la poſition ne fait rien à cela.

Après avoir ainſi réduit toute l'étendue
Clavier ſous un beaucoup moindre volume
des ſignes beaucoup plus clairs, on paſſe
tranſpoſitions.

Il n'y a que deux Modes dans notre Mu
Qu'eſt-ce que chanter ou jouer en *re* ma
C'eſt tranſporter l'Echelle ou la Gamme d'
Ton plus haut, & la placer ſur *re* comme
nique ou Fondamentale. Tous les rapport
appartenoient à l'*ut* paſſent au *re* par cette
poſition. C'eſt pour exprimer ce ſyſtême de
ports hauſſé ou baiſſé, qu'il a tant fallu d'a
tions de Dièſes ou de Bémols à la Clef.
teur du nouveau ſyſtême ſupprime tout d'un
tous ces embarras ; le ſeul mot *re* mis e
& à la marge, avertit que la piece eſt
majeur, & comme alors le *re* prend to
rapports qu'avoit l'*ut*, il en prend auſſi le
& le nom ; il ſe marque avec le chiffre
toute ſon Octave ſuit par les chiffres, 2, 3,

comme ci-devant. Le *re* de la marge lui sert de Clef; c'est la touche *re* ou D du Clavier naturel: mais ce même *re* devenu Tonique sous le nom d'*ut* devient aussi la Fondamentale du Mode.

Mais cette Fondamentale, qui est Tonique dans les Tons majeurs, n'est que Médiante dans les Tons mineurs; la Tonique, qui prend le nom de *la*, se trouvant alors une Tierce mineure au-dessous de cette Fondamentale. Cette distinction se fait par une petite ligne horisontale qu'on tire sous la Clef. *Re* sans cette ligne désigne le Mode majeur de *re*; mais *Re* souligné désigne le Mode mineur de *si* dont ce *Re* est Médiante. Au reste, cette distinction, qui ne sert qu'à déterminer nettement le Ton par la Clef, n'est pas plus nécessaire dans le nouveau systême que dans la *Note* ordinaire où elle n'a pas lieu. Ainsi quand on n'y auroit aucun égard, on n'en solfieroit pas moins exactement.

Au lieu des noms mêmes des *Notes* on pourroit se servir pour Clefs des lettres de la Gamme qui leur répondent; C pour *ut*, D pour *re* &c. (Voyez GAMME.)

Les Musiciens affectent beaucoup de mépris pour la méthode des Transpositions, sans doute, parce qu'elle rend l'Art trop facile. L'Auteur fait voir que ce mépris est mal fondé; que

ert de
er na-
e sous
ule du

nique
e dans
nd le
neure
e dif-
ontale
e dé-
ligné

e est
-
ui ne
r la
veau
e n'a
ard,

our-
'am-
pour

pris
ou-
Au-
que

c'est leur méthode qu'il faut mépriser, pu
le est pénible en pure perte ; & que les
positions, dont il montre les avantages.
même sans qu'ils y songent, la véritabl
que suivent tous les grands Musiciens & 1
Compositeurs. (*Voyez* TRANSPOSITION

Le Ton, le Mode & tous leurs rappo
déterminés, il ne suffit pas de faire co
toutes les *Notes* de chaque Octave, ni
ge d'une Octave à l'autre par des signes
clairs ; il faut encore indiquer le lieu du
qu'occupent ces Octaves. Si j'ai d'abor
à entonner, il faut savoir lequel ; car
cinq dans le Clavier, les uns hauts,
moyens, les autres bas, selon les d
Octaves. Ces Octaves ont chacune le
& l'une de ces lettres mise sur la lign
de Portée marque à quelle Octave appar
ligne, & conséquemment les Octave
au-dessus & au-dessous. Il faut voir la
est à la fin du Livre & l'explication
ne l'Auteur, pour se mettre en cette
fait de son système, qui est des plus

Il reste, pour l'expression de tou
possibles dans notre système musical
les altérations accidentelles amenées
dulation ; ce qui se fait bien aisément.
se forme en traversant la *Note* d'un
tant de gauche à droite de cette m

Dièse ♯ : *ut* Dièse ♯. On marque le Bémol par un semblable trait descendant ; *si* Bémol, * 7 : *mi* Bémol, * 3. A l'égard du Béquarre, l'Auteur le supprime, comme un signe inutile dans son systême.

Cette partie ainsi remplie, il faut venir au Tems ou à la Mesure. D'abord l'Auteur fait main-basse sur cetre foule de différentes Mesures dont on a si mal-à-propos chargé la Musique. Il n'en connoît que deux, comme les Anciens; savoir, Mesure à deux Tems, & Mesure à trois Tems. Les Tems de chacune de ces Mesures peuvent, à leur tour, être divisés en deux parties égales ou en trois. De ces deux regles combinées il tire des expressions exactes pour tous les Mouvemens possibles.

On rapporte dans la Musique ordinaire les diverses valeurs des *Notes* à celle d'une *Note* particuliere qui est la Ronde; ce qui fait que la valeur de cette Ronde variant continuellement, les *Notes* qu'on lui compare, n'ont point de valeur fixe. L'Auteur s'y prend autrement: il ne détermine les valeurs des *Notes* que sur la sorte de Mesure dans laquelle elles sont employées & sur le Tems qu'elles y occupent; ce qui le dispense d'avoir, pour ces valeurs, aucun

* Ces deux chiffres 7 & 3 doivent être croisés en sens contraire; c'est-à-dire que la ligne qui les croise doit, du haut à gauche, passer à la droite en descendant. Il faudroit deux poinçons exprès pour cela.

figne particulier autre que la place qu'elles tiennent. Une *Note* feule entre deux barres remplit toute une Mefure. Dans la *Mefure* à deux Tems, deux *Notes* rempliffant la *Mefure*, forment chacune un Tems. Trois *Notes* font la même chofe dans la Mefure à trois Tems. S'il y a quatre *Notes* dans une Mefure à deux Tems, ou fix dans une Mefure à trois, c'eft que chaque Tems eft divifé en deux parties égales; on paffe donc deux *Notes* pour un Tems; on en paffe trois quand il y a fix *Notes* dans l'une & neuf dans l'autre. En un mot, quand il n'y a nul figne d'inégalité, les *Notes* font égales, leur nombre fe diftribue dans une Mefure felon le nombre des Tems & l'efpece de la Mefure; pour rendre cette diftribution plus aifée, on fépare fi l'on veut les Tems par des virgules; de forte qu'en lifant la Mufique, on voit clairement la valeur des *Notes*, fans qu'il faille pour cela leur donner aucune figure particuliere. (Voyez *Pl.* F. *Fig.* 2.)

Les divifions inégales fe marquent avec la même facilité. Ces inégalités ne font jamais que des fubdivifions qu'on ramene à l'égalité par un trait dont on couvre deux ou plufieurs *Notes*. Par exemple, fi un Tems contient une Croche & deux doubles-Croches, un trait en ligne droite au-deffus ou au-deffous des deux doubles-Croches montrera qu'elles ne font enfemble qu'une quantité égale à la précédente, & par con-

féquent qu'une Croche. Ainfi le Tems entier fe retrouve divifé en deux parties égales ; favoir, la *Note* feule & le trait qui en comprend deux. Il y a encore des fubdivifions d'inégalité qui peuvent exiger deux traits ; comme, fi une Croche pointée étoit fuivie de deux triples - Croches, alors il faudroit premiérement un trait fur les deux *Notes* qui repréfentent les triples - Croches, ce qui les rendroit enfemble égales au Point ; puis un fecond trait qui, couvrant le trait précédent & le Point, rendroit tout ce qu'il couvre égal à la Croche. Mais quelque vîteffe que puiffent avoir les *Notes*, ces traits ne font jamais néceffaires que quand les valeurs font inégales, & quelque inégalité qu'il puiffe y avoir, on n'aura jamais befoin de plus de deux traits, fur-tout en féparant les Tems par des virgules, comme on verra dans l'exemple ci - après.

L'Auteur du nouveau fyftème emploie auffi le Point, mais autrement que dans la Mufique ordinaire ; dans celle-ci, le Point vaut la moitié de la *Note* qui le précede ; dans la fienne, le Point, qui marque auffi le prolongement de la *Note* précédente, n'a point d'autre valeur que celle de la place qu'il occupe : fi le Point remplit un Tems, il vaut un Tems ; s'il remplit une Mefure, il vaut une Mefure ; s'il eft dans un Tems avec une autre *Note*, il vaut la moitié de ce Tems. En un mot, le Point fe compte pour une *Note*, fe mefure comme les *Notes*, &

pour marquer des Tenues ou des Syncopes on peut employer plusieurs Points de suite de valeurs égales ou inégales, selon celles des Tems ou des Mesures que ces Points ont à remplir.

Tous les silences n'ont besoin que d'un seul caractere; c'est le Zéro. Le Zéro s'emploie comme les *Notes*, & comme le Point; le Point se marque après un Zéro pour prolonger un silence, comme après une *Note* pour prolonger un Son. Voyez un exemple de tout cela, (*Pl.* F. *Fig.* 3.)

Tel est le précis de ce nouveau systême. Nous ne suivrons point l'Auteur dans le détail de ses regles ni dans la comparaison qu'il fait des caracteres en usage avec les siens; on s'attend bien qu'il met tout l'avantage de son côté; mais ce préjugé ne détournera point tout Lecteur impartial d'examiner les raisons de cet Auteur dans son livre même: comme cet Auteur est celui de ce Dictionnaire, il n'en peut dire davantage dans cet article sans s'écarter de la fonction qu'il doit faire ici. Voyez (*Planche* F. *Fig.* 4.) un Air noté par ces nouveaux caracteres: mais il sera difficile de tout déchiffrer bien exactement sans recourir au livre même, parce qu'un article de ce Dictionnaire ne doit pas être un livre, & que dans l'explication des caracteres d'un Art aussi compliqué, il est impossible de tout dire en peu de mots.

Note sensible, eſt celle qui eſt une Tierce majeure au-deſſus de la Dominante, ou un ſémi-Ton au-deſſous de la Tonique. Le *ſi* eſt *Note ſenſible* dans le Ton d'*ut*, le *ſol* Dièſe dans le Ton de *la*.

On l'appelle *Note ſenſible*, parce qu'elle fait ſentir le Ton & la Tonique, ſur laquelle, après l'Accord dominant, la *Note ſenſible* prenant le chemin le plus court, eſt obligée de monter : ce qui fait que quelques-uns traitent cette *Note ſenſible* de Diſſonnance majeure, faute de voir que la Diſſonnance, étant un rapport, ne peut être conſtituée que par deux *Notes*.

Je ne dis pas que la *Note ſenſible* eſt la ſeptieme *Note* du Ton; parce qu'en Mode mineur cette Septieme *Note* n'eſt *Note ſenſible* qu'en montant; car en deſcendant elle eſt à un Ton de la Tonique & à une Tierce mineure de la Dominante. (Voyez Mode, Tonique, Dominante.)

Notes de Goût. Il y en a de deux eſpeces; les unes qui appartiennent à la Mélodie, mais non pas à l'Harmonie; en ſorte que, quoiqu'elles entrent dans la Meſure, elles n'entrent pas dans l'Accord : celles-là ſe notent en plein. Les autres *Notes de goût*, n'entrant ni dans l'Harmonie ni dans la Mélodie, ſe marquent ſeulement avec de petites *Notes* qui ne ſe comptent pas dans la Meſure, & dont la durée très-rapide ſe prend ſur la *Note* qui précede ou ſur celle qui

ſuit. Voyez dans la *Pl. F. Fig.* 5. un exemple des *Notes de goût* des deux eſpeces.

NOTER, *v. a.* C'eſt écrire de la Muſique avec les caracteres deſtinés à cet uſage, & appellés *Notes.* (Voyez NOTES.)

Il y a dans la maniere de *Noter* la Muſique une élégance de copie, qui conſiſte moins dans la beauté de la Note, que dans une certaine exactititude à placer convenablement tous les ſignes, & qui rend la Muſique ainſi *notée* bien plus facile à exécuter; c'eſt ce qui a été expliqué au mot COPISTE.

NOURRIR les Sons, c'eſt non-ſeulement leur donner du tymbre ſur l'Inſtrument, mais auſſi les ſoutenir exactement durant toute leur valeur, au lieu de les laiſſer éteindre avant que cette valeur ſoit écoulée, comme on fait ſouvent. Il y a des Muſiques qui veulent des Sons *Nourris*, d'autres les veulent détachés, & marqués ſeulement du bout de l'Archet.

NUNNIE, *ſ. f.* C'étoit chez les Grecs la Chanſon particuliere aux Nourriçes. (Voyez CHANSON.)





O.

O. Cette lettre capitale formée en cercle ou double CↃ est, dans nos Musiques anciennes, le signe de ce qu'on appelloit Tems parfait; c'est-à-dire de la Mesure triple ou à trois Tems, à la différence du Tems imparfait ou de la Mesure double, qu'on marquoit par un C simple, ou un O tronqué à droite ou à gauche, C ou Ↄ.

Le Tems parfait se marquoit quelquefois par un O simple, quelquefois par un O pointé en dedans de cette maniere ⨀, ou par un O barré, ainsi ⦶. (Voyez Tems.)

Obligé, *adj.* On appelle *Partie Obligée*, celle qui récite quelquefois, celle qu'on ne sauroit retrancher sans gâter l'Harmonie ou le Chant, ce qui la distingue des Parties de Remplissage, qui ne sont ajoutées que pour une plus grande perfection d'Harmonie, mais par le retranchement desquelles la Piece n'est point mutilée. Ceux qui sont aux Parties de Remplissage peuvent s'arrêter quand ils veulent, & la Musique n'en va pas moins; mais celui qui est chargé d'une *Partie Obligée* ne peut la quitter un moment sans faire manquer l'exécution.

Brossard dit qu'*Obligé* se prend aussi pour contraint ou assujetti. Je ne sache pas que ce

mot ait aujourd'hui un pareil sens un Musique. (Voyez CONTRAINT.)

OCTACORDE, *s. m.* Instrument ou systême de Musique composé de huit Sons ou de sept Degrés. L'*Octacorde* ou la Lyre de Pythagore comprenoit les huit Sons exprimés par ces lettres *E. F. G. a.* ♮ *c. d. e.*: c'est-à-dire, deux Tétracordes disjoints.

OCTAVE, *s. f.* La premiere des Consonnances dans l'ordre de leur génération. L'*Octave* est la plus parfaite des Consonnances; elle est, après l'Unisson, celui de tous les Accords dont le rapport est le plus simple: l'Unisson est en raison d'égalité; c'est-à-dire comme 1 est à 1: l'*Octave* est en raison double, c'ast-à-dire comme 1 est à 2; les Harmoniques des deux Sons dans l'un & dans l'autre s'accordent tous sans exception, ce qui n'a lieu dans aucun autre Intervalle. Enfin ces deux Accords ont tant de conformité qu'ils se confondent souvent dans la Mélodie, & que dans l'Harmonie même on les prend presque indifféremment l'un pour l'autre.

Cet Intervalle s'appelle *Octave*, parce que pour marcher diatoniquement d'un de ces termes à l'autre, il faut passer par sept Degrés, & faire entendre huit Sons différens.

Voici les propriétés qui distinguent si singuliérement l'*Octave* de tous les autres Intervalles.

I. L'*Octave* renferme entre ses bornes tous

les Sons primitifs & originaux ; ainsi après avoir établi un systême ou une suite de Sons dans l'étendue d'une *Octave*, si l'on veut prolonger cette suite, il faut nécessairement reprendre le même ordre dans une seconde *Octave* par une série semblable, & de même pour une troisieme & pour une quatrieme *Octave*, où l'on ne trouvera jamais aucun Son qui ne soit la Réplique de quelqu'un des premiers. Une telle série est appellée Echelle de Musique dans sa premiere *Octave*, & Réplique dans toutes les autres. (Voyez ECHELLE, RÉPLIQUE.) C'est en vertu de cette propriété de l'*Octave* qu'elle a été appellée *Diapason* par les Grecs. (Voyez DIAPASON.)

II. L'*Octave* embrasse encore toutes les Consonnances & toutes leurs différences, c'est-à-dire tous les Intervalles simples tant Consonnans que Dissonnans, & par conséquent toute l'Harmonie. Etablissons toutes les Consonnances sur un même Son fondamental ; nous aurons la Table suivante,

$$\frac{120}{120}.\quad \frac{100}{120}.\quad \frac{96}{120}.\quad \frac{90}{120}.\quad \frac{80}{120}.\quad \frac{75}{120}.\quad \frac{72}{120}.\quad \frac{60}{120}.$$

Qui revient à celle-ci :

$$\text{I.}\quad \frac{5}{6}.\quad \frac{4}{5}.\quad \frac{3}{4}.\quad \frac{2}{3}.\quad \frac{5}{8}.\quad \frac{3}{5}.\quad \frac{1}{2}.$$

Où l'on trouve toutes les Consonnances dans cet ordre : la Tierce mineure ; la Tierce majeure, la Quarte, la Quinte, la Sixte mineure, la Sixte majeure, & enfin l'*Octave.* Par cette Table on voit que les Consonnances simples sont toutes contenues entre l'*Octave* & l'Unisson. Elles peuvent même être entendues toutes à la fois dans l'étendue d'une *Octave* sans mélange de Dissonnances. Frappez à la fois ces quatre Sons *ut mi sol ut*, en montant du premier *ut* à son *Octave ;* ils formeront entr'eux toutes les Consonnances, excepté la Sixte majeure, qui est composée ; & ne formeront nul autre Intervalle. Prenez deux de ces mêmes Sons comme il vous plaira, l'Intervalle en sera toujours consonnant. C'est de cette union de toutes les Consonnances que l'Accord qui les produit s'appelle *Accord parfait.*

L'*Octave* donnant toutes les Consonnances donne par conséquent aussi toutes leurs différences, & par elles tous les Intervalles simples de notre systême musical, lesquels ne sont que ces différences mêmes. La différence de la Tierce majeure à la Tierce mineure donne le sémi-Ton mineur ; la différence de la Tierce majeure à la Quarte donne le sémi-Ton majeur ; la différence de la Quarte à la Quinte donne le Ton majeur ; & la différence de la Quinte à la Sixte majeure donne le Ton mineur. Or le sémi-Ton mineur, le sémi-Ton majeur, le Ton mineur,

& le Ton majeur font les feuls élémens de tous les Intervalles de notre Mufique.

III. Tout Son confonnant avec un des termes de l'*Octave* confonne auffi avec l'autre ; par conféquent tout Son qui diffonne avec l'un diffonne avec l'autre.

IV. Enfin l'*Octave* a encore cette propriété, la plus finguliere de toutes, de pouvoir être ajoutée à elle-même, triplée & multipliée à volonté, fans changer de nature, & fans que le produit ceffe d'être une Confonnance.

Cette multiplication de l'*Octave*, de même que fa divifion, eft cependant bornée à notre égard par la capacité de l'organe auditif ; & un Intervalle de huit *Octaves* excede déja cette capacité. (Voyez ETENDUE.) Les *Octaves* mêmes perdent quelque chofe de leur Harmonie en fe multipliant ; &, paffé une certaine mefure, tous les Intervalles deviennent pour l'oreille moins faciles à faifir : une double *Octave* commence déja d'être moins agréable qu'une *Octave* fimple ; une triple qu'une double ; enfin à la cinquieme *Octave* l'extrême diftance des Sons ôte prefque à la Confonnance tout fon agrément.

C'eft de l'*Octave* qu'on tire la génération ordonnée de tous les Intervalles par des divifions & fubdivifions Harmoniques. Divifez harmoniquement l'*Octave* 3. 6. par le nombre 4., vous aurez d'un côté la Quarte 3. 4., & de l'autre la Quinte 4. 6.

Divi-

Divisez de même la Quinte 10. 15. harmoniquement par le nombre 12., vous aurez la Tierce mineure 10, 12. & la Tierce majeure 12. 15. Enfin divisez la Tierce majeure 72. 90. encore harmoniquement par le nombre 80., vous aurez le ton mineur 72. 80. ou 9. 10. & le ton majeur 80. 90. ou 8. 9. &c.

Il faut remarquer que ces divisions harmoniques donnent toujours deux Intervalles inégaux dont le moindre est au grave & le grand à l'aigu. Que si l'on les fait mêmes divisions selon la proportion Arithmétique, on aura le moindre Intervalle à l'aigu & le plus grand au grave. Ainsi l'*Octave* 2. 4. partagée arithmétiquement donnera d'abord la Quinte 2. 3. au grave, puis la Quarte 3. 4. à l'aigu. La Quinte 4. 6. donnera premiérement la Tierce majeure 4. 5. puis la Tierce mineure 5. 6. & ainsi des autres. On auroit les mêmes rapports en sens contraires, si, au lieu de les prendre comme je fais ici par les vibrations, on les prenoit par les longueurs des Cordes. Ces connoissances, au reste, sont peu utiles en elles-mêmes, mais elles sont nécessaires pour entendre les vieux Auteurs.

Le systême complet & rigoureux de l'*Octave* est composé de trois *Tons* majeurs, deux *Tons* mineurs, & deux sémi-*Tons* majeurs. Le systême tempéré est de cinq *Tons* égaux & deux sémi-Tons formant entr'eux autant de Degrés Diatoniques sur les sept Sons de la Gamme jusqu'à

l'*Octave* du premier. Mais comme chaque *Ton* peut se partager en deux sémi-Tons, la même *Octave* se divise aussi chromatiquement en douze Intervalles d'un sémi-Ton chacun, dont les sept précédens gardent leur nom, & les cinq autres prennent chacun le nom du Son Diatonique le plus voisin, au-dessous par Dièse & au-dessus par Bémol. (Voyez ECHELLE.)

Je ne parle point ici des *Octaves* diminuées ou superflues, parce que cet Intervalle ne s'altere guere dans la Mélodie, & jamais dans l'Harmonie.

Il est défendu, en composition, de faire deux *Octaves* de suite, entre différentes Parties, surtout par Mouvement semblable : mais cela est permis, & même élégant, fait à dessein & à propos dans toute la suite d'un Air ou d'une Période : c'est ainsi que dans plusieurs *Concerto* toutes les Parties reprennent par Intervalles le Ripiéno à l'*Octave* ou à l'Unisson.

Sur la Regle de l'*Octave*, voyez REGLE.

OCTAVIER, *v. n.* Quand on force le vent dan un Instrument à vent, le Son monte aussi-tôt l'Octave ; c'est ce qu'on appelle *Octavier*. E renforçant ainsi l'inspiration, l'air renfermé dai le tuyau & contraint par l'air extérieur, est obl gé pour céder à la vîtesse des oscillations, se partager en deux colonnes égales, ayant ch cune la moitié de la longueur du tuyau ; & c' ainsi que chacune de ces moitiés sonne l'Octa

du tout. Une Corde de Violoncelle *Octavie* par un principe semblable, quand le coup d'Archet est trop brusque ou trop voisin du Chevalet. C'est un défaut dans l'Orgue quand un tuyau *Octavie*; cela vient de ce qu'il prend trop de vent.

ODE, *s. f.* Mot Grec qui signifie *Chant* ou *Chanson.*

ODÉUM, *s. m.* C'étoit, chez les Anciens, un lieu destiné à la répétition de la Musique qui devoit être chantée sur le Théatre : comme est, à l'Opéra de Paris, le petit Théatre du Magasin. (Voyez MAGASIN.)

On donnoit quelquefois le nom d'*Odéum* à des bâtimens qui n'avoient point de rapport au Théatre. On lit dans Vitruve que Périclès fit bâtir à Athenes un *Odéum* où l'on disputoit des prix de Musique, & dans Pausanias, qu'Hérode l'Athénien fit construire un magnifique *Odéum* pour le tombeau de sa femme.

Les Ecrivains Ecclésiastiques désignent aussi quelquefois le Chœur d'une Eglise par le mot *Odéum.*

OEUVRE. Ce Mot est masculin pour désigner un des Ouvrages de Musique d'un Auteur. On dit le troisieme *Oeuvre* de Corelli, le cinquieme *Oeuvre* de Vivaldi, &c. mais ces titres ne sont plus guere en usage. A mesure que la Musique se perfectionne, elle perd ces noms pompeux par lesquels nos Anciens s'imaginoient la glorifier.

ONZIÉME, *s. f.* Réplique ou Octave de la Quarte. Cet Intervalle s'appelle *Onzieme*, parce qu'il faut former *Onze* Sons Diatoniques pour passer de l'un de ces termes à l'autre.

M. Rameau a voulu donner le nom d'*Onzieme* à l'Accord qu'on appelle ordinairement Qarte; mais comme cette dénomination n'est pas suivie, & que M. Rameau lui-même a continué de chiffrer le même Accord d'un 4 & non pas d'un 11, il faut se conformer à l'usage. (Voyez ACCORD, QUARTE, SUPPOSITION.)

OPÉRA, *s. m.* Spectacle dramatique & lyrique où l'on s'efforce de réunir tous les charmes des beaux Arts, dans la représentation d'une action passionnée, pour exciter, à l'aide des sensations agréables, l'intérêt & l'illusion.

Les parties constitutives d'un *Opéra* sont, l Poëme, la Musique, & la Décoration. Par l Poésie on parle à l'esprit, par la Musique à l'(reille, par la Peinture aux yeux; & le tout do se réunir pour émouvoir le cœur & y porter la fois la même impression par divers organ De ces trois parties, mon sujet ne me pern de considérer la premiere & la derniere que] le rapport qu'elles peuvent avoir avec la secon ainsi je passe immédiatement à celle-ci.

L'Art de combiner agréablement les Sons p être envisagé sous deux aspects très-différ Considérée comme une institution de la Nat la Musique borne son effet à la sensation

plaisir physique qui résulte de la *Mélodie*, de l'Harmonie, & du Rhythme : *telle est ordinairement la* Musique d'Eglise ; *tels sont les Airs à danser*, & ceux des Chansons. *Mais comme* partie essentielle de la Scene *lyrique*, dont l'*objet* principal est l'imitation, la Musique devient un des beaux Arts, capable de peindre tous les tableaux, d'exciter tous les sentimens, de lutter avec la Poésie, de lui donner une force nouvelle, de l'embellir de nouveaux charmes, & d'en triompher en la couronnant.

Les Sons de la voix parlante n'étant ni soutenus ni Harmoniques sont inappréciables, & ne peuvent, par conséquent, s'allier agréablement avec ceux de la voix chantante & des Instrumens, au moins dans nos Langues, trop éloignées du caractere musical ; car on ne sauroit entendre les passages des Grecs sur leur maniere de réciter, qu'en supposant leur Langue tellement accentuée que les inflexions du discours dans la déclamation soutenue, formassent entr'elles des Intervalles musicaux & appréciables : ainsi l'on peut dire que leurs Pieces de Théatre étoient des especes d'*Opéra* ; & c'est pour cela même qu'il ne pouvoit y avoir d'*Opéra* proprement dit parmi eux.

Par la difficulté d'unir le Chant au discours dans nos Langues, il est aisé de sentir que l'intervention de la Musique comme partie essentielle doit donner au Poëme lyrique un caractere

différent de celui de la Tragédie & de la Comédie, & en faire une troisieme espece de Drame, qui a ses regles particulieres : mais ces différences ne peuvent se déterminer sans une parfaite connoissance de la partie ajoutée, des moyens de l'unir à la parole, & de ses relations naturelles avec le cœur humain : détails qui appartiennent moins à l'Artiste qu'au Philosophe, & qu'il faut laisser à une plume faite pour éclairer tous les Arts, pour montrer à ceux qui les professent les principes de leurs regles, & aux hommes de goût les sources de leurs plaisirs.

En me bornant donc, sur ce sujet, à quelques observations plus historiques que raisonnées, je remarquerai d'abord que les Grecs n'avoient pas au Théatre un genre lyrique ainsi que nous, & que ce qu'ils appelloient de ce nom ne ressembloit point au nôtre : comme ils avoien beaucoup d'accent dans leur langue & peu d fracas dans leurs Concerts, toute leur Poési étoit Musicale & toute leur Musique déclam toire : de sorte que leur Chant n'étoit presqu qu'un discours soutenu, & qu'ils chantoient ré lement leurs vers, comme ils l'annoncent à la tê de leurs Poëmes ; ce qui par imitation a don aux Latins, puis à nous, le ridicule usage dire *je chante*, quand on ne chante point. Qu à ce qu'ils appelloient genre lyrique en parti lier, c'étoit une Poésie héroïque dont le st étoit pompeux & figuré, laquelle s'accompagr

de la Lyre ou Cithare préférablement *à tout autre* Inſtrument. Il eſt certain que *les Tragédies* Grecques ſe récitoient d'une *maniere très-ſemblable* au Chant, qu'elles s'accompagnoient d'Inſtrumens, & qu'il y entroit *des Chœurs.*

Mais ſi l'on veut pour cela que ce fuſſent des *Opéra* ſemblables aux nôtres, il faut donc imaginer des *Opéra* ſans Airs : car il me paroît prouvé que la Muſique Grecque, ſans en excepter même l'Inſtrumentale, n'étoit qu'un véritable Récitatif. Il eſt vrai que ce Récitatif, qui réuniſſoit le charme des Sons Muſicaux à toute l'Harmonie de la Poéſie & à toute la force de la déclamation, devoit avoir beaucoup plus d'énergie que le Récitatif moderne, qui ne peut guere ménager un de ces avantages qu'aux dépens des autres. Dans nos langues vivantes, qui ſe reſſentent, pour la plupart, de la rudeſſe du climat dont elles ſont originaires, l'application de la Muſique à la parole eſt beaucoup moins naturelle. Une proſodie incertaine s'accorde mal avec la régularité de la Meſure ; des ſyllabes muettes & ſourdes, des articulations dures, des Sons peu éclatans & moins variés ſe prêtent difficilement à la Mélodie ; & une Poéſie cadencée uniquement par le nombre des ſyllabes prend une Harmonie peu ſenſible dans le Rhythme muſical, & s'oppoſe ſans ceſſe à la diverſité des valeurs & des mouvemens. Voilà des difficultés qu'il fallut vaincre ou éluder dans l'invention du

Poëme lyrique. On tâcha donc, par un choix de mots, de tours & de vers, de se faire une langue propre ; & cette langue, qu'on appella lyrique, fut riche & pauvre, à proportion de la douceur ou de la rudesse de celle dont elle étoit tirée.

Ayant, en quelque sorte, préparé la parole pour la Musique, il fut ensuite question d'appliquer la Musique à la parole, & de la lui rendre tellement propre sur la Scene lyrique, que le tout pût être pris pour un seul & même idiôme; ce qui produisit la nécessité de chanter toujours, pour paroître toujours parler; nécessité qui croît en raison de ce qu'une langue est peu musicale; car moins la langue a de douceur & d'accent, plus le passage alternatif de la parole au Chant & du Chant à la parole, y devient dur & choquant pour l'oreille. De-là le besoin de substituer au discours en récit un discours en Chant, qui pût l'imiter de si près qu'il n'y eût que la justesse des Accords qui le distinguât de la parole. (Voyez RÉCITATIF.)

Cette maniere d'unir au Théatre la Musique à la Poésie, qui, chez les Grecs, suffisoit pour l'intérêt & l'illusion, parce qu'elle étoit naturelle, par la raison contraire, ne pouvoit suffire chez nous pour la même fin. En écoutant un langage hypothétique & contraint, nous avons peine à concevoir ce qu'on veut nous dire; avec beaucoup de bruit on nous donne peu d'émo-

tion : de-là naît la néceſſité d'amener
phyſique au ſecours du moral, & d
par l'attrait de l'Harmonie à l'énergie
preſſion. Ainſi moins on ſait toucher
plus il faut ſavoir flatter l'oreille, &
mes forcés de chercher dans la ſenſatio
ſir que le ſentiment nous refuſe. Voi
des Airs, des Chœurs, de la Symp
de cette Mélodie enchantereſſe dont l
moderne s'embellit ſouvent aux dé
Poéſie, mais que l'homme de goût
Théatre, quand on le flatte ſans l'én

A la naiſſance de l' *Opéra*, ſes inve
lant éluder ce qu'avoit de peu natu
de la Muſique au diſcours dans l'imit
vie humaine, s'aviſerent de tranſporte
aux Cieux & dans les Enfers, & faut
faire parler les hommes, ils aimer
faire chanter les Dieux & les Diable
Héros & les Bergers. Bientôt la m
merveilleux devinrent les fondemen
tre lyrique, & content de s'enrichir
veau genre on ne ſongea pas même à
ſi c'étoit bien celui-là qu'on avoit
Pour ſoutenir une ſi forte illuſion
épuiſer tout ce que l'Art humain pou
ner de plus ſéduiſant chez un Peuple
du plaiſir & celui des beaux Arts r
l'envi. Cette Nation célebre à laquelle
de ſon ancienne grandeur que celle

dans les beaux Arts, prodigua son goût, ses lumieres pour donner à ce nouveau Spectacle tout l'éclat dont il avoit besoin. On vit s'élever par toute l'Italie des Théatres égaux en étendue aux Palais des Rois, & en élégance aux monumens de l'Antiquité dont elle étoit remplie. On inventa pour les orner, l'Art de la Perspective & de la Décoration. Les Artistes dans chaque genre y firent à l'envi briller leurs talens. Les machines les plus ingénieuses, les vols les plus hardis, les tempêtes, la foudre, l'éclair, & tous les prestiges de la baguette furent employés à fasciner les yeux, tandis que des multitudes d'Instrumens & de voix étonnoient les oreilles.

Avec tout cela l'action restoit toujours froide & toutes les situations manquoient d'intérêt. Comme il n'y avoit point d'intrigue qu'on ne dénouât facilement à l'aide de quelque Dieu, le Spectateur, qui connoissoit tout le pouvoir du Poëte, se reposoit tranquillement sur lui du soin de tirer ses Héros des plus grands dangers. Ainsi l'appareil étoit immense & produisoit peu d'effet, parce que l'imitation étoit toujours imparfaite & grossiere, que l'action prise hors de la Nature étoit sans intérêt pour nous, & que les sens se prêtent mal à l'illusion quand le cœur ne s'en mêle pas; de sorte qu'à tout compter il eût été difficile d'ennuyer une assemblée à plus grands frais.

Ce Spectacle, tout imparfait qu'il étoit, fit

long-tems l'admiration des
n'en connoissoient point de
licitoient même de la déco
genre : voilà, disoient-ils, v
joint à ceux d'Aristote ; voil
tée à la terreur & à la pitié. I
que cette richesse apparent
qu'un signe de stérilité, com
couvrent les champs avant l
faute de savoir toucher qu'ils v
dre, & cette admiration pré
effet qu'un étonnement puérile
dû rougir. Un faux air de mag
rie & d'enchantement, leur en
qu'ils ne parloient qu'avec ent
pect d'un Théatre qui ne mérite
ils avoient de la meilleure foi
de vénération pour la Scene m
chimériques objets qu'on tâchoit
comme s'il y avoit plus de méri
platement le Roi des Dieux qu
mortels, & que les Valets de M
pas préférables aux Héros de P

Quoique les Auteurs de ces
n'eussent guere d'autre but qu
yeux & d'étourdir les oreilles, i
que le Musicien ne fût jamais ten
à tirer de son Art l'expression des
pandus dans le Poëme. Les Chans
phes, les Hymnes des Prêtres,

Guerriers, les hurlemens infernaux ne rempliſſoient pas tellement ces Drames groſſiers qu'il ne s'y trouvât quelqu'un de ces inſtans d'intérêt & de ſituation où le Spectateur ne demande qu'à s'attendrir. Bientôt on commença de ſentir qu'indépendamment de la déclamation muſicale, que ſouvent la langue comportoit mal, le choix du Mouvement, de l'Harmonie & des Chants n'étoit pas indifférent aux choſes qu'on avoit à dire, & que, par conſéquent, l'effet de la ſeule Muſique borné juſqu'alors au ſens, pouvoit aller juſqu'au cœur. La Mélodie, qui ne s'étoit d'abord ſéparée de la Poéſie que par néceſſité, tira parti de cette indépendance pour ſe donner des beautés abſolues & purement muſicales : l'Harmonie découverte ou perfectionnée lui ouvrit de nouvelles routes pour plaire & pour émouvoir ; & la Meſure, affranchie de la gêne du Rhythme poétique, acquit auſſi une ſorte de cadence à part, qu'elle ne tenoit que d'elle ſeule.

La Muſique, étant ainſi devenue un troiſieme Art d'imitation, eut bientôt ſon langage, ſon expreſſion, ſes tableaux, tout-à-fait indépendans de la Poéſie. La Symphonie même apprit à parler ſans le ſecours des paroles, & ſouvent il ne ſortoit pas des ſentimens moins vifs de l'Orcheſtre que de la bouche des Acteurs. C'eſt alors que, commençant à ſe dégoûter de tout le clinquant de la féerie, du puérile fracas des machines, & de la fantaſque image des choſes

qu'on n'a jamais vues, on chercha
tation de la Nature des tableaux plus
& plus vrais. Jusques-là l'*Opéra* avo
tué comme il pouvoit l'être; car qu
usage pouvoit-on faire au Théatre
sique qui ne savoit rien peindre, q
ployer à la représentation des choses
voient exister, & sur lesquelles pers
en état de comparer l'image à l'ob
impossible de savoir si l'on est as
peinture du merveilleux comme on
sa présence; au lieu que tout homm
par lui-même si l'Artiste a bien su
aux passions leur langage, & si les
Nature sont bien imités. Aussi dès
sique eut appris à peindre & à parl
mes du sentiment firent-ils bientôt
de la baguette, le Théatre fut pur
de la Mythologie, l'intérêt fut subs
veilleux, les machines des Poëtes
pentiers furent détruites, & le I
prit une forme plus noble & moin
Tout ce qui pouvoit émouvoir le
ployé avec succès, on n'eut pl
imposer par des êtres de raison,
folie, & les Dieux furent chass
quand on y fut représenter des
forme plus sage & plus régulier
core la plus propre à l'illusion;
chef-d'œuvre de la Musique étc

blier elle-même, qu'en jettant le désordre & le trouble dans l'ame du Spectateur elle l'empêchoit de distinguer les Chants tendres & pathétiques d'une Héroïne gémissante, des vrais accens de la douleur; & qu'Achille en fureur pouvoit nous glacer d'effroi avec le même langage qui nous eût choqués dans sa bouche en tout autre tems.

Ces observations donnerent lieu à une seconde réforme non moins importante que la premiere. On sentit qu'il ne falloit à l'*Opéra* rien de froid & de raisonné, rien que le Spectateur pût écouter assez tranquillement pour réfléchir sur l'absurdité de ce qu'il entendoit; & c'est en cela, sur-tout, que consiste la différence essentielle du Drame lyrique à la simple Tragédie. Toutes les délibérations politiques, tous les projets de conspiration, les expositions, les récits, les maximes sentencieuses; en un mot, tout ce qui ne parle qu'à la raison fut banni du langage du cœur, avec les jeux d'esprit, les Madrigaux & tout ce qui n'est que des pensées. Le ton même de la simple galanterie, qui quadre mal avec les grandes passions, fut à peine admis dans le remplissage des situations tragiques, dont il gâte presque toujours l'effet: car jamais on ne sent mieux que l'Acteur chante, que lorsqu'il dit une Chanson.

L'énergie de tous les sentimens, la violence de toutes les passions sont donc l'objet princi

du Drame lyrique ; & l'illusion q
charme, est toujours détruite aussi-
teur & l'Acteur laissent un moment
à lui-même. Tels sont les principes
l'*Opéra* moderne est établi. Aposto
Corneille de l'Italie ; son tendre
est le Racine, ont ouvert & perfe
nouvelle carriere. Ils ont osé mett
de l'Histoire sur un Théatre qui
convenir qu'aux phantômes de la F
César, Caton même, ont paru sur
succès, & les Spectateurs les plus
tendre chanter de tels hommes, ont
blié qu'ils chantoient, subjugués &
clat d'une Musique aussi pleine de
dignité que d'enthousiasme & de fe
pose aisément que des sentimens si
nôtres doivent s'exprimer aussi sur

Ces nouveaux Poëmes que le
créés, & que lui seul pouvoit soute
rent sans effort les mauvais Musici
voient que la méchanique de leur Ar
du feu de l'invention & du don de
faisoient des *Opéra* comme ils auroi
sabots. A peine les cris des Bacchante
jurations des Sorciers & tous les Cha
toient qu'un vain bruit, furent-ils
Théatre ; à peine eut-on tenté de sub
barbare fracas les accens de la *cole*
douleur, des menaces, de la *tendr*

pleurs, des gémissemens, & tous les mouvemens d'une ame agitée, que, forcés de donner des sentimens aux Héros & un langage au cœur humain, les Vinci, les Léo, les Pergolese, dédaignant la servile imitation de leurs prédécesseurs, & s'ouvrant une nouvelle carriere, la franchirent sur l'aîle du Génie, & se trouverent au but presque dès les premiers pas. Mais on ne peut marcher long-tems dans la route du bon goût sans monter ou descendre, & la perfection est un point où il est difficile de se maintenir. Après avoir essayé & senti ses forces, la Musique en état de marcher seule, commence à dédaigner la Poésie qu'elle doit accompagner, & croit en valoir mieux en tirant d'elle-même les beautés qu'elle partageoit avec sa compagne. Elle se propose encore, il est vrai, de rendre les idées & les sentimens du Poëte ; mais elle prend, en quelque sorte, un autre langage, &, quoique l'objet soit le même, le Poëte & le Musicien, trop séparés dans leur travail, en offrent à la fois deux images ressemblantes, mais distinctes, qui se nuisent mutuellement. L'esprit forcé de se partager, choisit & se fixe à une image plutôt qu'à l'autre. Alors le Musicien, s'il a plus d'art que le Poëte, l'efface & le fait oublier : l'Acteur voyant que le Spectateur sacrifie les paroles à la Musique, sacrifie à son tour le geste & l'action théatrale au Chant & au brillant de la voix ; ce qui fait tout-à-fait oublier la Piece,

&

& change le Spectacle en un vérita
Que si l'avantage, au contraire,
côté du Poëte, la Musique, à son
dra presque indifférente, & le Spec
pé par le bruit, pourra prendre
point d'attribuer à un mauvais M
rite d'un excellent Poëte, & de
des chefs-d'œuvres d'Harmonie, e
Poëmes bien composés.

Tels sont les défauts que la pe
de la Musique & son défaut d'
Langue peuvent introduire dans
portion du concours de ces d
quoi l'on doit remarquer que
plus propres à fléchir sous les loi
& de la Mélodie sont celles où l
je viens de parler est le moins
ce que la Musique se prêtant fe
de la Poésie, celle-ci se prête
inflexions de la Mélodie; & qu
sique cesse d'observer le Rhy
l'Harmonie du vers, le vers
à la cadence de la Mesure &
Mais lorsque la Langue n'a
bilité, l'âpreté de la Poésie
servir au Chant, la douceur
die l'empêche de se prêter à
des vers, & l'on sent dans
deux Arts une contrainte
que l'oreille & détruit à l

Mélodie & l'effet de la Déclamation. Ce défaut est sans remede, & vouloir à toute force appliquer la Musique à une Langue qui n'est pas musicale, c'est lui donner plus de rudesse qu'elle n'en auroit sans cela.

Par ce que j'ai dit jusqu'ici, l'on a pu voir qu'il y a plus de rapport entre l'appareil des yeux ou la décoration, & la Musique ou l'appareil des oreilles, qu'il n'en paroît entre deux sens qui semblent n'avoir rien de commun; & qu'à certains égards l'*Opéra*, constitué comme il est, n'est pas un tout aussi monstrueux qu'il paroît l'être. Nous avons vu que, voulant offrir aux regards l'intérêt & les mouvemens qui manquoient à la Musique, on avoit imaginé les grossiers prestiges des machines & des vols, & que jusqu'à ce qu'on sût nous émouvoir, on s'étoit contenté de nous surprendre. Il est donc très-naturel que la Musique, devenue passionnée & pathétique, ait renvoyé sur les Théatres des Foires ces mauvais supplémens dont elle n'avoit plus besoin sur le sien. Alors l'*Opéra*, purgé de tout ce merveilleux qui l'avilissoit, devint un Spectacle également touchant & majestueux, digne de plaire aux gens de goût & d'intéresser les cœurs sensibles.

Il est certain qu'on auroit pu retrancher de la pompe du Spectacle autant qu'on ajoutoit à l'intérêt de l'action; car plus on s'occupe des personnages, moins on est occupé des objets qui

les entourent : mais il faut, cepen
lieu de la Scene soit convenable
qu'on y fait parler ; & l'imitation d
souvent plus difficile & toujours
que celle des êtres imaginaires, n'en
plus intéressante en devenant plu
ble. Un beau Palais, des Jardins
savantes ruines plaisent encore plu
la fantasque image du Tartare, de l
Char du Soleil ; image d'autant pl
à celle que chacun se trace en lui
dans les objets chimériques il n'en
l'esprit d'aller au-delà du possible,
des modeles au-dessus de toute imi
vient que le merveilleux, quoique
la Tragédie, ne l'est pas dans le l
où l'imagination toujours industrie
fiere se charge de l'exécution, & e
autre parti que ne peut faire sur
le talent du meilleur Machiniste,
cence du plus puissant Roi.

Quoique la Musique prise pour u
tation ait encore plus de rapport à l
la Peinture ; celle-ci, de la maniere
ploie au Théatre, n'est pas aussi f
Poésie à faire avec la Musique un
présentation du même objet ; parc
rend les sentimens des hommes, & l
ment l'image du lieu où ils se trou
qui renforce l'illusion & transporte

par-tout où l'Acteur est supposé être. Mais ce transport d'un lieu à un autre doit avoir des regles & des bornes : il n'est permis de se prévaloir à cet égard de l'agilité de l'imagination qu'en consultant la loi de la vraisemblace, &, quoique le Spectateur ne cherche qu'à se prêter à des fictions dont il tire tout son plaisir, il ne faut pas abuser de sa crédulité au point de lui en faire honte. En un mot, on doit songer qu'on parle à des cœurs sensibles, sans oublier qu'on parle à des gens raisonnables. Ce n'est pas que je voulusse transporter à l'*Opéra* cette rigoureuse unité de lieu qu'on exige dans la Tragédie, & à laquelle on ne peut guere s'asservir qu'aux dépens de l'action, de sorte qu'on n'est exact à quelque égard que pour être absurde à mille autres. Ce seroit d'ailleurs s'ôter l'avantage des changemens de Scenes, lesquelles se font valoir mutuellement : ce seroit s'exposer par une vicieuse uniformité à des oppositions mal conçues entre la Scene qui reste toujours & les situations qui changent ; ce seroit gâter l'un par l'autre l'effet de la Musique & celui de la décoration, comme de faire entendre des Symphonies voluptueuses parmi des rochers, ou des airs gais dans les Palais des Rois.

C'est donc avec raison qu'on a laissé subsister d'Acte en Acte les changemens de Scene, & pour qu'ils soient réguliers & admissibles, il suffit qu'on aitpu naturellement se rendre du lieu

d'où l'on sort au lieu où l'on passe
tervalle de tems qui s'écoule ou que
pose entre les deux Actes : de sort
me l'unité de tems doit se renferm
dans la durée de vingt-quatre heur
lieu doit se renfermer à-peu-près
d'une journée de chemin. A l'égar
gemens de Scene pratiqués quelque
même Acte, ils me paroissent ég
traires à l'illusion & à la raison, &
absolument proscrits du Théatre.

Voilà comment le concours de
& de la Perspective peut perfect
sion, flatter les sens par des impre
ses, mais analogues, & porter à l'a
intérêt avec un double plaisir. Ai
une grande erreur de penser que
du Théatre n'a rien de commun :
la Musique, si ce n'est la convena
qu'elles tirent du Poëme. C'est à l
des deux Artistes à déterminer entr
celle du Poëte a laissé à leur dispo
s'accorder si bien en cela que le Sp
te toujours l'accord parfait de ce qu
ce qu'il entend. Mais il faut avou
che du Musicien est la plus grande
de la peinture est toujours froide,
manque de cette succession d'idées
sions qui échauffe l'ame par degrés
est dit au premier coup-d'œil. La

tative de cet Art, avec beaucoup d'objets apparens, se borne en effet à de très-foibles représentations. C'est un des grands avantages du Musicien de pouvoir peindre les choses qu'on ne sauroit entendre, tandis qu'il est impossible au Peintre de peindre celles qu'on ne sauroit voir; & le plus grand prodige d'un Art qui n'a d'activité que par ses mouvemens, est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. Le sommeil, le calme de la nuit, la solitude & le silence même entrent dans le nombre des tableaux de la Musique. Quelquefois le bruit produit l'effet du silence, & le silence l'effet du bruit; comme quand un homme s'endort à une lecture égale & monotone, & s'éveille à l'instant qu'on se tait; & il en est de même pour d'autres effets. Mais l'Art a des substitutions plus fertiles & bien plus fines que celles-ci; il fait exciter par un sens des émotions semblables à celles qu'on peut exciter par un autre, &, comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte, la peinture, dénuée de cette force, rend difficilement à la Musique les imitations que celle-ci tire d'elle. Que toute la Nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, & l'art du Musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet, celle des mouvemens que sa présence excite dans l'esprit du Spectateur: il ne représente pas directement la chose, mais il réveille dans notre ame le même sentiment qu'on éprouve en la voyant.

Ainsi, bien que le Peintre n'ait
de la partition du Musicien, l'habi
ne sortira point sans fruit de l'atteli
tre. Non-seulement il agitera la mer
excitera les flammes d'un incendie,
les ruisseaux, tomber la pluie & gr
rens, mais il augmentera l'horreur
affreux, rembrunira les murs d'une
terraine, calmera l'orage, rendra
quille, le Ciel sérein, & répandra d
une fraîcheur nouvelle sur les bocag

Nous venons de voir comment
trois Arts qui constituent la Scene l
me entr'eux un tout très-bien lié.
d'y en introduire un quatrieme,
reste à parler.

Tous les mouvemens du corps
lon certaines loix pour affecter les
quelque action, prennent en génér
gestes. Le geste se divise en deux e
l'une sert d'accompagnement à la pa
tre de supplément. Le premier, na
homme qui parle, se modifie différ
lon les hommes, les Langues & l
Le second est l'Art de parler aux
secours de l'écriture, par des mo
corps devenus signes de convention
geste est plus pénible, moins natur
que l'usage de la parole, & qu'elle
tile, il l'exclut, & même en suppo

tion; c'eſt ce qu'on appelle Art des Pantomimes. A cet Art ajoutez un choix d'attitudes agréables & de mouvemens cadencés, vous aurez ce que nous appellons la Danſe, qui ne mérite guere le nom d'Art quand elle ne dit rien à l'eſprit.

Ceci poſé, il s'agit de ſavoir ſi la Danſe, étant un langage & par conſéquent pouvant être un Art d'imitation, peut entrer avec les trois autres dans la marche de l'action lyrique, ou bien ſi elle peut interrompre & ſuſpendre cette action ſans gâter l'effet & l'unité de la Piece.

Or, je ne vois pas que ce dernier cas puiſſe même faire une queſtion. Car chacun ſent que tout l'intérêt d'une action ſuivie dépend de l'impreſſion continue & redoublée que ſa repréſentation fait ſur nous; que tous les objets qui ſuſpendent ou partagent l'attention ſont autant de contre-charmes qui détruiſent celui de l'intérêt; qu'en coupant le Spectacle par d'autres Spectacles qui lui ſont étrangers, on diviſe le ſujet principal en parties indépendantes qui n'ont rien de commun entr'elles que le rapport général de la matiere qui les compoſe; & qu'enfin plus les Spectacles inſérés ſeroient agréables, plus la mutilation du tout ſeroit difforme. De ſorte qu'en ſuppoſant un *Opera* coupé par quelques Divertiſſemens qu'on pût imaginer, s'ils laiſſoient oublier le ſujet principal, le Spectateur, à la fin de chaque Fête, ſe trouveroit auſſi peu ému

qu'au commencement de la Piece; &
mouvoir de nouveau & ranimer l'inté
roit toujours à recommencer. Voilà
les Italiens ont enfin banni des Ent
leurs *Opéra* ces Intermedes comique
avoient insérés; genre de Spectacle ag
quant & bien pris dans la nature, m
placé dans le milieu d'une action trag
les deux Pieces se nuisoient mutuell
que l'une des deux ne pouvoit jamais
qu'aux dépens de l'autre.

Reste donc à voir si, la Danse ne
entrer dans la composition du gen
comme ornement étranger, on ne l'y
pas faire entrer comme partie consti
faire concourir à l'action un Art qui ne
la suspendre. Mais comment admettr
deux langages qui s'excluent mutuelle
joindre l'Art Pantomime à la parole q
superflu? Le langage du geste étant la
des muets ou des gens qui ne peuvent
dre, devient ridicule entre ceux qu
On ne répond point à des mots par de
des, ni au geste par des discours; aut
ne vois point pourquoi celui qui enten
gage de l'autre ne lui répond pas sur
ton. Supprimez donc la parole si vou
employer la Danse: si-tôt que vous in
la Pantomime dans l'*Opéra*, vous en d
nir la Poésie; parce que de toutes les

plus néceſſaire eſt celle du langage, & qu'il eſt abſurde & ridicule de dire à la fois la même choſe à la même perſonne, & de bouche & par écrit.

Les deux raiſons que je viens d'alléguer ſe réuniſſent dans toute leur force pour bannir du Drame lyrique les Fêtes & les divertiſſemens qui non-ſeulement en ſuſpendent l'action, mais, ou ne diſent rien, ou ſubſtituent bruſquement au langage adopté un autre langage oppoſé, dont le contraſte détruit la vraiſemblance, affoiblit l'intérêt, & ſoit dans la même action pouſuivie, ſoit dans un épiſode inſéré, bleſſe également la raiſon. Ce ſeroit bien pis, ſi ces Fêtes n'offroient au Spectateur que des ſauts ſans liaiſon, & des Danſes ſans objet, tiſſu gothique & barbare dans un genre d'ouvrage où tout doit être peinture & imitation.

Il faut avouer, cependant, que la Danſe eſt ſi avantageuſement placée au Théatre, que ce ſeroit le priver d'un de ſes plus grands agrémens que de l'en retrancher tout-à-fait. Auſſi, quoiqu'on ne doive point avilir une action tragique par des ſauts & des entrechats, c'eſt terminer très-agréablement le Spectacle, que de donner un Ballet après l'*Opéra*, comme une petite Piece après la Tragédie. Dans ce nouveau Spectacle, qui ne tient point au précédent, on peut auſſi faire choix d'une autre Langue; c'eſt une autre Nation qui paroît ſur la Scene. L'Art Pan-

tomime ou la Danse devenant alors de convention, la parole en doit être son tour, & la Musique, restant le m liaison, s'applique à la Danse dans la pe ce, comme elle s'appliquoit dans la gra Poésie. Mais avant d'employer cette nouvelle, il faut la créer. Commencer p ner des Ballets en action, sans avoir pr ment établi la convention des gestes, c'e ler une Langue a gens qui n'en ont pas le tionnaire, & qui, par conséquent, ne l'e dront point.

OPÉRA, *s. m.* Est aussi un mot consacré distinguer les différens ouvrages d'un même teur, selon l'ordre dans lequel ils ont été im més ou gravés, & qu'il marque ordinairem lui-même sur les titres par des chiffres. (Vo OEUVRE.) Ces deux mots sont principalem en usage pour les compositions de symphonie

ORATOIRE. De l'Italien *Oratorio.* Espece Drame en Latin ou en Langue vulgaire, div par Scenes, à l'imitation des Pieces de The tre; mais qui roule toujours sur des sujets sacr & qu'on met en Musique pour être exécuté da quelque Eglise durant le Carême ou en d'autr tems. Cet usage, assez commun en Italie, n'e point admis en France. La Musique Françoi est si peu propre au genre Dramatique, que c'e bien assez qu'elle y montre son insuffisance a Théatre, sans l'y montrer encore à l'Eglise.

ORCHESTRE, *f. m.* On prononce *Orqueftre.* C'étoit, chez les Grecs, la partie inférieure du Théatre; elle étoit faite en demi-cercle & garnie de fieges tout autour. On l'appelloit *Orcheftre*, parce que c'étoit-là que s'exécutoient les Danfes.

Chez eux l'*Orcheftre* faifoit une partie du Théatre; à Rome il en étoit féparé & rempli de fieges deftinés pour les Sénateurs, les Magiftrats, les Veftales, & les autres perfonnes de diftinction. A Paris l'*Orcheftre* des Comédies Françoife & Italienne, & ce qu'on appelle ailleurs le *Parquet*, eft deftiné en partie à un ufage femblable.

Aujourd'hui ce mot s'applique plus particuliérement à la Mufique, & s'entend, tantôt du lieu où fe tiennent ceux qui jouent des Inftrumens, comme l'*Orcheftre* de l'Opéra, tantôt du lieu où fe tiennent tous les Muficiens en général, comme l'*Orcheftre* du Concert Spirituel au Château des Tuileries, & tantôt de la collection de tous les Symphoniftes: c'eft dans ce dernier fens que l'on dit de l'exécution de Mufique, que l'*Orcheftre* étoit bon ou mauvais, pour dire que les Inftrumens étoient bien ou mal joués.

Dans les Mufiques nombreufes en Symphoniftes, telles que celle d'un Opéra, c'eft un foin qui n'eft pas à négliger que la bonne diftribution de l'*Orcheftre.* On doit en grande partie à ce foin l'effet étonnant de la Symphonie dans

les Opéra d'Italie. On porte la premie tion sur la fabrique même de l'Orchest à-dire, de l'enceinte qui le contient. On ne les proportions convenables pour Symphonistes y soient le plus rassembl mieux distribués qu'il est possible. On d'en faire la caisse d'un bois léger & ré comme le sapin, de l'établir sur un vuic des arcs-boutans, d'en écarter les Spec par un rateau placé dans le parterre à un ou deux de distance. De sorte que le corps de l'*Orchestre* portant, pour ainsi dire l'air, & ne touchant presque à rien, vib résonne sans obstacle, & forme comme un g Instrument qui répond à tous les autres & augmente l'effet.

A l'égard de la distribution intérieure, c soin : 1°. que le nombre de chaque espece d' trument se proportionne à l'effet qu'ils doiv produire tous ensemble ; que, par exemple, Basses n'étouffent pas les Dessus & n'en soi pas étouffées ; que les Hauts-bois ne domin pas sur les Violons, ni les seconds sur les p miers : 2°. que les Instrumens de chaque es ce, excepté les Basses, soient rassemblés e tr'eux, pour qu'ils s'accordent mieux & m chent ensemble avec plus d'exactitude : 3°. q les Basses soient dispersées autour des deux C vessins & par tout l'*Orchestre*, parce que c'est Basse qui doit régler & soutenir toutes le

tres Parties & que tous les Muſiciens doivent l'entendre également : 4°. que tous les Symphoniſtes aient l'œil ſur le maître à ſon Claveſſin, & le maître ſur chacun d'eux ; que de même chaque Violon ſoit vu de ſon premier & le voie : c'eſt pourquoi cet Inſtrument étant & devant être le plus nombreux doit être diſtribué ſur deux lignes qui ſe regardent ; ſavoir, les premiers aſſis en face du Théatre le dos tourné vers les Spectateurs, & les ſeconds vis-à-vis d'eux le dos tourné vers le Théatre, &c.

Le premier *Orcheſtre* de l'Europe pour le nombre & l'intelligence des Symphoniſtes eſt celui de Naples : mais celui qui eſt le mieux diſtribué & forme l'enſemble le plus parfait eſt l'*Orcheſtre* de l'Opéra du Roi de Pologne à Dreſde, dirigé par l'illuſtre Haſſe. (*Ceci s'écrivoit en* 1754.) (Voyez *Pl. G. Fig.* 1.) La repréſentation de cet *Orcheſtre*, où, ſans s'attacher aux meſures, qu'on n'a pas priſes ſur les lieux, on pourra mieux juger à l'œil de la diſtribution totale qu'on ne pourroit faire ſur une longue deſcription.

On a remarqué que de tous les *Orcheſtres* de l'Europe, celui de l'Opéra de Paris, quoiqu'un des plus nombreux, étoit celui qui faiſoit le moins d'effet. Les raiſons en ſont faciles à comprendre. Premiérement la mauvaiſe conſtruction de l'*Orcheſtre*, enfoncé dans la terre, & clos d'une enceinte de bois lourd, maſſif, & chargé

de fer, étouffe toute résonnance: 2°. vais choix des Symphonistes, dont le plu nombre reçu par faveur fait à peine la M & n'a nulle intelligence de l'ensemble: assommante habitude de racler, s'ac préluder continuellement à grand bruit, mais pouvoir être d'accord: 4°. le Génie çois, qui est en général de négliger & déd tout ce qui devient devoir journalier: mauvais Instrumens des Symphonistes, le restant sur le lieu font toujours des Instru de rebut, destinés à mugir durant les repré tations, & à pourrir dans les Intervalles: 6 mauvais emplacement du maître qui, sur le vant du Théatre & tout occupé des Acteu ne peut veiller suffisamment sur son *Orchestr* l'a derriere lui, au lieu de l'avoir sous ses yeu 7°. le bruit insupportable de son bâton qui c vre & amortit tout l'effet de la Symphonie: 8 la mauvaise Harmonie de leurs compositio qui, n'étant jamais pure & choisie, ne fait e tendre, au lieu de choses d'effet, qu'un re plissage sourd & confus: 9°. pas assez de Co tre-basses & trop de Violoncelles, dont les Son traînés à leur maniere, étouffent la Mélodie assomment le Spectateur: 10°. enfin le défa de Mesure, & le caractere indéterminé de Musique Françoise, où c'est toujours l'Acte qui regle l'*Orchestre*, au lieu que l'*Orchest* doit régler l'Acteur, & où les Dessus mene

la Baſſe ; au lieu que la Baſſe doit mener les Deſſus.

ORELLE, *ſ. f.* Ce mot s'emploie figurément en terme de Muſique. Avoir de l'*Oreille*, c'eſt avoir l'ouïe ſenſible, fine & juſte ; en ſorte que, ſoit pour l'intonation, ſoit pour la Meſure, on ſoit choqué du moindre défaut, & qu'auſſi l'on ſoit frappé des beautés de l'Art, quand on les entend. On a l'*Oreille* fauſſe lorſqu'on chante conſtamment faux, lorſqu'on ne diſtingue point les Intonations fauſſes des Intonations juſtes, ou lorſqu'on n'eſt point ſenſible à la préciſion de la Meſure, qu'on la bat inégale ou à contre-tems. Ainſi le mot *Oreille* ſe prend toujours pour la fineſſe de la ſenſation ou pour le jugement du ſens. Dans cette acception le mot *Oreille* ne ſe prend jamais qu'au ſingulier & avec l'article partitif. *Avoir de l'Oreille ; il a peu d'Oreille.*

ORGANIQUE, *adj. pris ſubſt. au fémin.* C'étoit chez les Grecs cette partie de la Muſique qui s'exécutoit ſur les Inſtrumens, & cette partie avoit ſes caracteres, ſes Notes particulieres, comme on le voit dans les Tables de Bacchius & d'Alypius. (Voyez MUSIQUE, NOTES.)

ORGANISER le Chant, *v. a.* C'étoit, dans le commencement de l'invention du Contrepoint, inſérer quelques Tierces dans une ſuite de Plain-Chant à l'Uniſſon : de ſorte, par exemple, qu'une partie du Chœur chantant ces quatre Notes,

ut re si ut, l'autre partie chantoit en m
ces quatre-ci ; *ut re re ut*. Il paroît par
ples cités par l'Abbé le Beuf & par
que l'*Organisation* ne se pratiquoit gu
sur la Note sensible à l'approche de la
d'où il suit qu'on n'*organisoit* presque ja
par une Tierce mineure. Pour un Accord
le & si peu varié, les Chantres qui *org*
ne laissoient pas d'être payés plus cher
autres.

A l'égard de l'*Organum triplum* ; ou *Q*
plum, qui s'appelloit aussi *Triplum* ou *Q*
plum tout simplement, ce n'étoit autre
que le même chant des Parties *organisant*
tonné par des Hautes-Contres à l'Octav
Basses, par des Dessus à l'Octave des Taille

ORTHIEN, *adj*. Le *Nome Orthien* dans la
sique Grecque étoit un Nome Dactylique
venté, selon les uns, par l'ancien Olymp
Phrygien, & selon d'autres par le Mysien.
sur ce Nome *Orthien*, disent Hérodote &
lugelle, que chantoit Arion quand il se préc
dans la mer.

OUVERTURE, *s. f.* Piece de Symphonie q
s'efforce de rendre éclatante, imposante,
monieuse, & qui sert de début aux Opé
autres Drames lyriques d'une certaine éten
Les *Ouvertures* des Opéra François sont
toutes calquées sur celles de Lully.
sont composées d'un morceau traînant ap

grave qu'on joue ordinairement deux fois, & d'une Reprise sautillante appellée gaie, laquelle est communément fuguée : plusieurs de ces Reprises rentrent encore dans le grave en finissant.

Il a été un tems où les *Ouvertures* Françoises servoient de modele dans toute l'Europe. Il n'y a pas soixante ans qu'on faisoit venir en Italie des *Ouvertures* de France pour mettre à la tête des Opéra. J'ai vu même plusieurs anciens Opéra Italiens notés avec une *Ouverture* de Lulli à le tête. C'est de quoi les Italiens ne conviennent pas aujourd'hui que tout a si fort changé ; mais le fait ne laisse pas d'être très-certain.

La Musique instrumentale ayant fait un progrès étonnant depuis une quarantaine d'années, les vieilles ouvertures faites pour des Symphonistes qui savoient peu tirer parti de leurs Instrumens, ont bientôt été laissées aux François, & l'on s'est d'abord contenté d'en garder à-peu-près la disposition. Les Italiens n'ont pas même tardé de s'affranchir de cette gène, & ils distribuent aujourd'hui leurs *Ouvertures* d'une autre maniere. Ils débutent par un morceau saillant & vif, à deux ou à quatre Tems ; puis ils donnent un *Andante* à demi-jeu, dans lequel ils tâchent de déployer toutes les graces du beau Chant, & ils finissent par un brillant *Allegro*, ordinairement à trois Tems.

La raison qu'ils donnent de cette distribution est, que dans un Spectacle nombreux où les

Spectateurs font beaucoup de bruit, il
bord les porter au silence & fixer leur
par un début éclatant qui les frappe.
que le grave de nos *Ouvertures* n'est
ni écouté de personne, & que notre
coup d'archet, que nous vantons avec t
phase, moins bruyant que l'Accord de
mens qui le précede, & avec lequel i
fond, est plus propre à préparer l'Au
l'ennui qu'à l'attention. Ils ajoutent
avoir rendu le Spectateur attentif, il
de l'intéresser avec moins de bruit par
agréable & flatteur qui le dispose à l'at
ment qu'on tâchera bientôt de lui in
de déterminer enfin l'*Ouverture* par un
d'un autre caractere, qui, tranchan
commencement du Drame, marque, e
avec bruit, le silence que l'Acteur att
Scene exige du Spectateur.

Notre vieille routine d'*Ouvertures* a
tre en France une plaisante idée. Pl
sont imaginés qu'il y avoit une telle co
entre la forme des *Ouvertures* de L
Opéra quelconque, qu'on ne sauroit
sans rompre l'Accord du tout: de
d'un début de Symphonie qui seroit d
tre goût, tel, par exemple, qu'une
Italienne, ils diront avec mépris, qu
Sonate, & non pas une *Ouverture*;
toute *Ouverture* n'étoit pas une Sona

Je sais bien qu'il seroit à desirer qu'il y eût un rapport propre & sensible entre le caractere d'une *Ouverture* & celui de l'ouvrage qu'elle annonce ; mais au lieu de dire que toutes les *Ouvertures* doivent être jettées au même moule, cela dit précisément le contraire. D'ailleurs, si nos Musiciens manquent si souvent de saisir le vrai rapport de la Musique aux paroles dans chaque morceau, comment saisiront-ils les rapports plus éloignés & plus fins entre l'ordonnance d'une *Ouverture*, & celle du corps entier de l'ouvrage? Quelques Musiciens se sont imaginés bien saisir ces rapports en rassemblant d'avance dans l'*Ouverture* tous les caracteres exprimés dans la Piece, comme s'ils vouloient exprimer deux fois la même action, & que ce qui est à venir fût déja passé. Ce n'est pas cela. L'*Ouverture* la mieux entendue est celle qui dispose tellement les cœurs des Spectateurs, qu'ils s'ouvrent sans effort à l'intérêt qu'on veut leur donner dès le commencement de la Piece. Voilà le véritable effet que doit produire une bonne *Ouverture* : voilà le plan sur lequel il la faut traiter.

OUVERTURE DU LIVRE, A L'OUVERTURE DU LIVRE. (Voyez LIVRE.)

OXIPYCNI, *adj. plur.* C'est le nom que donnoient les Anciens dans le Genre épais au troisieme Son en montant de chaque Tétracorde. Ainsi les Sons *Oxipycni* étoient cinq en nombre. (Voyez APYCNI, EPAIS, SYSTEME, TETRACORDE.)

P.

P. Par abréviation, signifie *Pi*
dire, *Doux*. (Voyez Doux.) Le
signifie, *Pianissimo*, c'est-à-dire, *tr*

PANTOMIME, *s.f.* Air sur lequel
sieurs Danseurs exécutent en Dans
qui porte aussi le nom de *Pantomi*
des *Pantomimes* ont pour l'ordinair
principal qui revient souvent dans
Piece, & qui doit être simple, par
au mot *Contre-Danse*: mais ce co
tremêlé d'autres plus saillans, qui
ainsi dire, & font image, dans
où le Danseur doit mettre une
terminée.

PAPIER RÉGLÉ. On appelle a
préparé avec les Portées toutes tra
noter la Musique. (Voyez PORT

Il y a du *Papier réglé* de deux
voir celui dont le format est plus lo
tel qu'on l'emploie communémen
& celui dont le format est pl
long; ce dernier est le seul don
en Italie. Cependant, par une b
j'ignore la cause, les Papetiers d
lent *Papier réglé à la Françoise*,

ſe ſert en Italie, & *Papier réglé à l'Italienne*, celui qu'on préfere en France.

Le format plus large que long paroît plus commode, ſoit parce qu'un livre de cette forme ſe tient mieux ouvert ſur un pupitre, ſoit parce que les Portées étant plus longues on en change moins fréquement: or, c'eſt dans ces changemens que les Muſiciens ſont ſujets à prendre une Portée pour l'autre, ſur-tout dans les Partitions. (Voyez PARTITION.)

Le *Papier réglé* en uſage en Italie eſt toujours de dix Portées, ni plus ni moins; & cela fait juſte deux Lignes ou Accolades dans les Partitions ordinaires, où l'on a toujours cinq Parties; ſavoir, deux Deſſus de Violons, la *Viola*, la Partie chantante, & la Baſſe. Cette diviſion étant toujours la même, & chacun trouvant dans toutes les Partitions ſa Partie ſemblablement placée, paſſe toujours d'une Accolade à l'autre ſans embarras & ſans riſque de ſe méprendre. Mais dans les Partitions Françoiſes où le nombre des Portées n'eſt fixe & déterminé, ni dans les Pages ni dans les Accolades, il faut toujours héſiter à la fin de chaque Portée pour trouver, dans l'Accolade qui ſuit, la Portée correſpondante à celle où l'on eſt; ce qui rend le Muſicien moins ſûr, & l'exécution plus ſujette à manquer.

PARADIAZEUXIS, OU DISJONCTION PROCHAINE, *ſ. f.* C'étoit, dans la Muſique Grecque,

au rapport du vieux Bacchius, l'Intervalle d'
Ton seulement entre les Cordes de deux Tétrac
des, & telle est l'espece de disjonction qui
gne entre le Tétracorde Synnéménon, & le
tracorde Diézeugménon. (*Voyez ces mots.*)

PARAMESE, *s. f.* C'étoit, dans la Mus
Grecque, le nom de la premiere Corde du
tracorde Diézeugménon. Il faut se souvenir
le troisieme Tétracorde pouvoit être con
avec le second; alors sa premiere Corde
la Mèse ou la quatrieme Corde du second;
à-dire, que cette Mèse étoit commune aux

Mais quand ce troisieme Tétracorde
disjoint, il commençoit par la Corde ap
Paramèse, laquelle, au lieu de se con
avec la Mèse, se trouvoit alors un *T*
haut, & ce *Ton* faisoit la disjonction ou
ce entre la quatrieme Corde ou la plus ai
Tétracorde Méson, & la premiere ou
grave du Tétracorde Diézeugménon.
SYSTEME, TÉTRACORDE.)

Paramèse signifie proche de la Mèse
qu'en effet la *Paramèse* n'en étoit qu'à
de distance, quoiqu'il y eût quelque
Corde entre deux. (Voyez TRITE.)

PARANETE, *s. f.* C'est dans la Mu
cienne, le nom donné par plusieurs
la troisieme Corde de chacun des tr
cordes Synnéménon, Diézeugménon,

E

boléon ; Corde que quelques-uns ne diſtinguoient que par le nom du Genre où ces Tétracordes étoient employés. Ainſi la troiſieme Corde du Tétracorde Hyperboléon, laquelle eſt appellée Hyperboléon-Diatonos par Ariſtoxène & Alypius, eſt appellée *Paranete*-Hyperboléon par Euclide, &c.

Paraphonie, *ſ.f.* C'eſt, dans la Muſique ancienne, cette eſpece de Conſonnance qui ne réſulte pas des mêmes Sons, comme l'Uniſſon qu'on appelle *Homophonie* ; ni de la Réplique des mêmes Sons, comme l'Octave qu'on appelle *Antiphonie* ; mais des Sons réellement différens, comme la Quinte & la Quarte, ſeules *Paraphonies* admiſes dans cette Muſique : car pour la Sixte & la Tierce, les Grecs ne les mettoient pas au rang des *Paraphonies*, ne les admettant pas même pour Conſonnances.

Parfait, *adj.* Ce Mot, dans la Muſique, a pluſieurs ſens. Joint au mot *Accord*, il ſignifie un Accord qui comprend toutes les Conſonnances ſans aucune Diſſonnance ; joint au mot *Cadence*, il exprime celle qui porte la Note ſenſible & de la Dominante tombe ſur la Finale ; joint au mot *Conſonnance*, il exprime un Intervalle juſte & déterminé, qui ne peut être ni majeur ni mineur : ainſi l'Octave, la Quinte & la Quarte ſont des Conſonnances parfaites, & ce ſont les ſeules ; joint au mot *Mode*, il

s'applique à la Mesure par une acceptio
n'est plus connue & qu'il faut expliquer
l'intelligence des anciens Auteurs.

Ils divisoient le Tems ou le Mode, par
port à la Mesure, en *Parfait* ou *Imparfait*
prétendant que le nombre ternaire étoit
parfait que le binaire, ce qu'ils prouvoient
la Trinité, ils appelloient Tems ou Mode
fait, celui dont la Mesure étoit à trois Te
& ils le marquoient par un O ou cercle, q
quefois seul, & quelquefois barré Φ. Le T
ou Mode *Imparfait* formoit une Mesure à d
Tems, & se marquoit par un O tronqué ou
C, tantôt seul & tantôt barré ₵. (Voyez I
SURE, MODE, PROLATION, TEMS.)

PARHYPATE, *s. f.* Nom de la Corde qui
immédiatement l'Hypate du grave à l'aigu.
avoit deux *Parhypates* dans le Diagramme &
Grecs; savoir, la *Parhypate-Hypaton*, sig
Parhypate-Méson. Ce mot *Parhypate*
Sous-principale ou *proche la principale*. (V
HYPATE.)

PARODIE, *s. f.* Air de Symphonie dont
fait un Air chantant en y ajustant des par
Dans une Musique bien faite le Chant est
sur les paroles, & dans la *Parodie* les par
sont faites sur le Chant: tous les couplets d
Chanson, excepté le premier, sont des
ces de *Parodie*; & c'est, pour l'ordina

ce que l'on ne ſent que trop à la maniere dont la Proſodie y eſt eſtropiée. (Voyez CHANSON.)

PAROLES, *ſ. f. plur.* C'eſt le nom qu'on donne au Poëme que le Compoſiteur met en Muſique; ſoit que ce Poëme ſoit petit ou grand, ſoit que ce ſoit un Drame ou une Chanſon. La mode eſt de dire d'un nouvel Opéra que la Muſique en eſt paſſable ou bonne, mais que les *Paroles* en ſont déteſtables : on pourroit dire le contraire des vieux Opéra de Lulli.

PARTIE, *ſ. f.* C'eſt le nom de chaque Voix ou Mélodie ſéparée, dont la réunion forme le Concert. Pour conſtituer un Accord, il faut que deux Sons au moins ſe faſſent entendre à la fois; ce qu'une ſeule Voix ne ſauroit faire. Pour former, en chantant, une Harmonie ou une ſuite d'Accords, il faut donc pluſieurs Voix : le Chant qui appartient à chacune de ces Voix s'appelle *Partie*, & la collection de toutes les *Parties* d'un même ouvrage, écrites l'une au-deſſous de l'autre, s'appelle Partition. (Voyez PARTITION.)

Comme un Accord complet eſt compoſé de quatre Sons, il y a auſſi, dans la Muſique, quatre *Parties* principales dont la plus aiguë s'appelle *Deſſus*, & ſe chante par des Voix de femmes, d'enfans ou de *Muſici* : les trois autres ſont, la *Haute-Contre*, la *Taille* & la *Baſſe*, qui toutes appartiennent à des Voix d'hommes. On peut voir, (*Pl.* F. *Fig.* 6.) l'étendue de Voix de chacune de ces *Parties*, & la Clef qui lui

appartient. Les Notes blanches montre
pleins où chaque *Partie* peut arriver tai
qu'en bas, & les Croches qui suivent
les Sons où la Voix commenceroit à
& qu'elle ne doit former qu'en pass.
Voix Italiennes excedent presque toujo
étendue dans le haut, sur-tout les Dess
la Voix devient alors une espece de F.
avec quelqu'art que ce défaut se dégui
est certainement un.

Quelqu'une ou chacune de ces *Partie*
divise quand on compose à plus de qua
ties. (Voyez DESSUS, TAILLE, BASSE.

Dans la premiere invention du Contr
il n'eut d'abord que deux *Parties*, dor
s'appelloit *Tenor*, & l'autre *Discant*. En
en ajouta une troisieme qui prit le nom c
plum; & enfin une quatrieme, qu'on
quelquefois *Quadruplum*, & plus commun
Mottetus. Ces *Parties* se confondoient & e
boient très-fréquemment les unes sur les a
ce n'est que peu-à-peu qu'en s'étendant à
& au grave, elles ont pris, avec des Diap
plus séparés & plus fixes, les noms qu
ont aujourd'hui.

Il y a aussi des *Parties* instrumentales.
même des Instrumens comme l'Orgue, le
vessin, la Viole, qui peuvent faire plus
Parties à la fois. On divise aussi la Musique
trumentale en quatre *Parties*, qui répond

celles de la Musique Vocale, & qui s'appellent *Dessus*, *Quinte*, *Taille*, & *Basse*; mais ordinairement le Dessus se sépare en deux, & la Quinte s'unit avec la Taille, sous le nom commun de *Viole*. On trouvera aussi (*Pl.* F. *Fig.* 7.) les Clefs & l'étendue des quatre *Parties* Instrumentales: mais il faut remarquer que la plupart des Instrumens n'ont pas dans le haut des bornes précises, & qu'on les peut faire démancher autant qu'on veut aux dépens des oreilles des Auditeurs; au lieu que dans le bas ils ont un terme fixe qu'ils ne sauroient passer: ce terme est à la Note que j'ai marquée, mais je n'ai marqué dans le haut que celle où l'on peut atteindre sans démancher.

Il y a des *Parties* qui ne doivent être chantées que par une seule Voix, ou jouées que par un seul Instrument, & celles-là s'appellent *Parties récitantes*. D'autres *Parties* s'exécutent par plusieurs personnes chantant ou jouant à l'Unisson, & on les appelle *Parties concertantes* ou *Parties de Chœur*.

On appelle encore *Partie*, le papier de Musique sur lequel est écrite la *Partie* séparée de chaque Musicien; quelquefois plusieurs chantent ou jouent sur le même papier: mais quand ils ont chacun le leur, comme cela se pratique ordinairement dans les grandes Musiques, alors, quoiqu'en ce sens chaque Concertant ait sa *Partie*, ce n'est pas à dire dans l'autre sens qu'il y

ait autant de *Parties* de Concertans, attendu
la même *Partie* est souvent doublée, triplé
multipliée à proportion du nombre total
exécutans.

PARTITION, *s. f.* Collection de toutes les
ties d'une Piece de Musique, où l'on voit
la réunion des Portées correspondantes,
monie qu'elles forment entr'elles. On écri
cela toutes les Parties Portée à Portée
au-dessous de l'autre avec la Clef qui con
chacune, commençant par les plus aig
plaçant la Basse au-dessous du tout; on
range, comme j'ai dit au mot COPISTE
niere que chaque Mesure d'une Portée
cée perpendiculairement au-dessus ou au
de la Mesure correspondante des autres
& enfermée dans les mêmes Barres p
de l'une à l'autre, afin que l'on puisse
coup d'œil tout ce qui doit s'entendre à

Comme dans cette disposition une
de Musique comprend autant de Port
a de Parties, on embrasse toutes ces
un trait de plume qu'on appelle A
qui se tire à la marge au commencer
ligne ainsi composée; puis on
pour une nouvelle Ligne, à tracer
Accolade qu'on remplit de la sui
Portées écrites dans le même ord

Ainsi, quand on veut suivre un
avoir parcouru la Portée jusqu'au

paſſe pas à celle qui eſt immédiatement au-deſſous, mais on regarde quel rang la Portée que l'on quitte occupe dans ſon Accolade, on va chercher dans l'Accolade qui ſuit la Portée correſpondante, & l'on y trouve la ſuite de la même Partie.

L'uſage des *Partitions* eſt indiſpenſable pour compoſer. Il faut auſſi que celui qui conduit un Concert ait la *Partition* ſous les yeux pour voir ſi chacun ſuit ſa Partie, & remettre ceux qui peuvent manquer: elle eſt même utile à l'Accompagnateur pour bien ſuivre l'Harmonie; mais quant aux autres Muſiciens, on donne ordinairement à chacun ſa Partie ſéparée, étant inutile pour lui de voir celle qu'il n'exécute pas.

Il y a pourtant quelques cas où l'on joint dans une Partie ſéparée d'autres Parties en *Partition* partielle, pour la commodité des exécutans. 1°. Dans les Parties vocales, on note ordinairement la Baſſe-continue en *Partition* avec chaque Partie récitante, ſoit pour éviter au Chanteur la peine de compter ſes Pauſes en ſuivant la Baſſe, ſoit pour qu'il ſe puiſſe accompagner lui-même en répétant ou récitant ſa Partie. 2°. Les deux Parties d'un Duo chantant ſe notent en *Partition* dans chaque Partie ſéparée, afin que chaque Chanteur, ayant ſous les yeux tout le Dialogue, en ſaiſiſſe mieux l'eſprit, & s'accorde plus aiſément avec ſa contre-Partie. 3°. Dans les Parties Inſtrumentales on a ſoin,

s Récitatifs obligés, de noter tou
ie chantante en *Partition* avec cell
ment, afin que dans ces alternativ
non mesuré & de Symphonie mes
nphoniste prenne juste le tems des Ri
, sans enjamber & sans retarder.

RTITION, est encore, chez les Fa
gue & de Clavessin, une regle pour
l'Instrument, en commençant par une
ou un Tuyau de chaque Touche dans
e d'une Octave ou un peu plus, prise
lieu du Clavier; & sur cette Octave o
ion l'on accorde, après, tout le reste.
omment on s'y prend pour former la *Part*
Sur un Son donné par un Instrument d
parlerai au mot *Ton*, l'on accorde à l'Unis
à l'Octave le C *sol ut* qui appartient à
de ce nom, & qui se trouve au milieu
vier ou à-peu-près. On accorde ensuite
Quinte aiguë de cet *ut*; puis le *re*, Qu
guë de ce *sol*; après quoi l'on redescend
tave de ce *re*, à côté du premier *ut*. On
te à la Quinte *la*, puis encore à la Qui
On redescend à l'Octave de ce *mi*, & l'
tinue de même, montant de Quinte en
& redescendant à l'Octave lorsqu'on avai
à l'aigu. Quand on est parvenu au *sol*
on s'arrête.

Alors on reprend le premier *ut*, &
corde son Octave aiguë; puis la Quin

de cette Octave *fa*; l'Octave aiguë de ce *fa*; ensuite le *si* Bémol, Quinte de cette Octave; enfin le *mi* Bémol, Quinte grave de ce *si* Bémol: l'Octave aiguë duquel *mi* Bémol doit faire Quinte juste ou à-peu-près avec le *la* Bémol ou *sol* Dièse précédemment accordé. Quand cela arrive, la Partition est juste; autrement elle est fausse, & cela vient de n'avoir pas bien suivi les regles expliquées au mot *Tempérament.* Voyez (*Pl.* F. *Fig.* 8.) la succession d'Accords qui forme la *Partition.*

La *Partition* bien faite, l'accord du reste est très-facile, puisqu'il n'est plus question que d'Unissons & d'Octaves pour achever d'accorder tout le Clavier.

PASSACAILLE, *s. f.* Espece de Chaconne dont le Chant est plus tendre & le mouvement plus lent que dans les Chaconnes ordinaires. (Voyez CHACONNE.) Les *Passacailles* d'Armide & d'Issé sont célebres dans l'Opéra François.

PASSAGE, *s. m.* Ornement dont on charge un trait de Chant, pour l'ordinaire assez court; lequel est composé de plusieurs Notes ou Diminutions qui se chantent ou se jouent très-légérement. C'est ce que les Italiens appellent aussi *Passo.* Mais tout Chanteur en Italie est obligé de savoir composer des *Passi*, au lieu que la plupart des Chanteurs François ne s'écartent jamais de la Note & ne font de *Passages* que ceux qui sont écrits.

PASSE-

-PIED, *s. m.* Air d'une Danse de même
, fort commune, dont la mesure est trip
arque $\frac{3}{8}$, & se bat à un Tems. Le mou
t en est plus vif que celui du Menuet,
ctere de l'Air à-peu-près semblable ; excep
le *Passe-pied* admet la syncope, & que
nuet ne l'admet pas. Les Mesures de chaq
prise y doivent entrer de même en nomb
irement pair. Mais l'Air du *Passe-pied* au lie
e commencer sur le Frappé de la Mesure, do
ans chaque Reprise commencer sur la croc
qui le précede.

PASTORALE, *s. f.* Opéra champêtre dont les Personnages sont des Bergers, & dont la Musique doit être assortie à la simplicité de goût de mœurs qu'on leur suppose.

Une *Pastorale* est aussi une Piece de Musique faite sur des paroles relatives à l'état *Pastoral* ou un Chant qui imite celui des Bergers, qui en a la douceur, la tendresse & le naturel ; l'Air d'une Danse composée dans le même caractere s'appelle aussi *Pastorale*.

PASTORELLE, *s. f.* Air Italien dans le genre pastoral. Les Airs François appellés Pastorales se font ordinairement à deux Tems, & dans le caractere de Musette. Les *Pastorelles* Italiennes ont plus d'accent, plus de grace, autant de douceur & moins de fadeur. Leur Mesure est toujours le six-huit.

PATHÉTIQUE, *adj.* Genre de Musique dramatique & théatral, qui tend à peindre & à émouvoir les grandes passions, & plus particuliérement la douleur & la tristesse. Toute l'expression de la Musique Françoise, dans le genre *Pathétique*, consiste dans les Sons traînés, renforcés, glapissans, & dans une telle lenteur de mouvement, que tout sentiment de la Mesure y soit effacé. De-là vient que les François croient que tout ce qui est lent est *Pathétique*, & que tout ce qui est *Pathétique* doit être lent. Ils ont même des Airs qui deviennent gais & badins, ou tendres & *Pathétiques*, selon qu'on les chante vîte ou lentement. Tel est un Air si connu dans tout Paris, auquel on donne le premier caractere sur ces paroles : *Il y a trente ans que mon cotillon traîne*, &c. & le second sur celles-ci : *Quoi! vous partez sans que rien vous arrête*, &c. C'est l'avantage de la Mélodie Françoise ; elle sert à tout ce qu'on veut. *Fiet avis, &, cum volet, arbor.*

Mais la Musique Italienne n'a pas le même avantage : chaque Chant, chaque Mélodie a son caractere tellement propre, qu'il est impossible de l'en dépouiller. Son *Pathétique* d'Accent & de Mélodie se fait sentir en toute sorte de Mesure, & même dans les Mouvemens les plus vifs. Les Airs François changent de caractere selon qu'on presse ou qu'on ralentit le mouve-

: chaque Air Italien a son Mouvement tel
nt déterminé, qu'on ne peut l'altérer sans
ıntir la Mélodie. L'Air ainsi défiguré n'
ıge pas son caractere, il le perd ; ce n'est
s du Chant, ce n'est rien.

Si le caractere du *Pathétique* n'est pas dans l
ouvement, on ne peut pas dire non plus qu'
it dans le Genre, ni dans le Mode, ni da
Harmonie ; puisqu'il y a des morceaux éga
ıent *Pathétiques* dans les trois Genres, dans
ıeux Modes, & dans toutes les Harmonies in
ginables. Le vrai *Pathétique* est dans l'Acc
passionné, qui ne se détermine point par les
gles, mais que le génie trouve & que le c
sent, sans que l'Art puisse, en aucune mani
en donner la loi.

PATTE A RE'GLER, *s. f.* On appelle ainsi
petit instrument de cuivre, composé de
petites rainures également espacées, attach
un manche commun, par lesquelles on tr
la fois sur le papier, & le long d'une r
cinq lignes paralleles qui forment une P
(Voyez PORTE'E.)

PAVANE, *s. f.* Air d'une Danse ancien
même nom, laquelle depuis long-tems n'e
en usage. Ce nom de *Pavane* lui fut donné
que les figurans faisoient, en se regardar
espece de roue à la maniere des Paons. l
me se servoit, pour cette roue, de sa
de son épée, qu'il gardoit dans cette

& c'est par allusion à la vanité de cette attitude qu'on a fait le verbe réciproque *se pavaner.*

PAUSE, *s. f.* Intervalle de tems qui, dans l'exécution, doit se passer en silence par la Partie où la *Pause* est marquée. (Voyez TACET, SILENCE.)

Le nom de *Pause* peut s'appliquer à des Silences de différentes durées ; mais communément il s'entend d'une Mesure pleine. Cette *Pause* se marque par un demi-Bâton qui, partant d'une des lignes intérieures de la Portée, descend jusqu'à la moitié de l'espace compris entre cette ligne & la ligne qui est immédiatement au-dessous. Quand on a plusieurs *Pauses* à marquer, alors on doit se servir des figures dont j'ai parlé au mot Bâton, & qu'on trouve marquées *Pl.* D. *Fig.* 9.

A l'égard de la *demi-Pause*, qui vaut une Blanche, ou la moitié d'une Mesure à quatre Tems, elle se marque comme la *Pause* entiere, avec cette différence que la *Pause* tient à une ligne par le haut, & que la *demi-Pause* y tient par le bas. Voyez, dans la même Figure 9, la distinction de l'une & de l'autre.

Il faut remarquer que la *Pause* vaut toujours une Mesure juste, dans quelque espece de Mesure qu'on soit ; au lieu que la *demi-Pause* a une valeur fixe & invariable : de sorte que, dans toute Mesure, qui vaut plus ou moins d'une Ronde ou de deux Blanches, on ne doit point

se servir de la *demi-Pause* pour marquer une demi-Mesure, mais des autres silences qui en expriment la juste valeur.

Quant à cette autre espece de *Pause* connue dans nos anciennes Musiques sous le nom de *Pauses initiales*, parce qu'elles se plaçoient après la Clef, & qui servoient, non à exprimer des Silences, mais à déterminer le Mode; ce nom de *Pauses* ne leur fut donné qu'abusivement: c'est pourquoi je renvoie sur cet article aux mots *Bâton* & *Mode*.

PAUSER, *v. n.* Appuyer sur une syllabe en chantant. On ne doit *Pauser* que sur les syllabes longues, & l'on ne *Pause* jamais sur les *e* muets.

PE'AN, *s. m.* Chant de victoire parmi les Grecs, en l'honneur des Dieux, & sur-tout d'Apollon.

PENTACORDE, *s. m.* C'étoit chez les Grecs tantôt un Instrument à cinq cordes, & tantôt un ordre ou systême formé de cinq Sons: c'est en ce dernier sens que la Quinte ou Diapente s'appelloit quelquefois *Pentacorde*.

PENTATONON, *s. m.* C'étoit dans la Musique ancienne le nom d'un Intervalle que nous appellons aujourd'hui Sixte-superflue. (Voyez SIXTE.) Il est composé de quatre Tons, d'un sémi-Ton majeur & d'un sémi-Ton mineur, d'où lui vient le nom de *Pentatonon*, qui signifie *cinq tons*.

PERFIDIE, *s. f.* Terme emprunté de la Musique Italienne, & qui signifie une certaine af-

fectation de faire toujours la même chose, de poursuivre toujours le même dessein, de conserver le même Mouvement, le même caractere de Chant, les mêmes Passages, les mêmes figures de Notes. (Voyez DESSEIN, CHANT, MOUVEMENT.) Telles sont les Basses-contraintes; comme celles des anciennes Chaconnes, & une infinité de manieres d'Accompagnement contraint ou *Perfidié*, *Perfidiato*, qui dépendent du caprice des Compositeurs.

Ce terme n'est point usité en France, & je ne sais s'il a jamais été écrit en ce sens ailleurs que dans le Dictionnaire de Brossard.

PÉRIÉLESE, *s. f.* Terme de Plain-Chant. C'est l'interposition d'une ou plusieurs Notes dans l'intonation de certaines pieces de Chant, pour en assurer la Finale, & avertir le Chœur que c'est à lui de reprendre & poursuivre ce qui suit.

La *Périélèse* s'appelle autrement *Cadence* ou *petite Neume*, & se fait de trois manieres, savoir; 1°. Par *Circonvolution*. 2°. Par *Intercidence* ou *Diaptose*, 3°. Ou par simple *Duplication*. Voyez ces mots.

PERIPHERÈS, *s. f.* Terme de la Musique Grecque, qui signifie une suite de Notes tant ascendantes que descendantes, & qui reviennent, pour ainsi dire, sur elles-mêmes. La *Peripherès* étoit formée de l'*Anacamptos* & de l'*Euthia*.

PETTEIA, *s. f.* Mot Grec qui n'a point de correspondant dans notre langue, & qui est le nom de la derniere des trois parties dans lesquelles on subdivise la Mélopée. (Voyez MÉLOPÉE.)

La *Petteia* est, selon Aristide Quintilien, l'art de discerner les Sons dont on doit faire ou ne pas faire usage, ceux qui doivent être plus ou moins fréquens, ceux par où l'on doit commencer & ceux par où l'on doit finir.

C'est la *Petteia* qui constitue les Modes de la Musique; elle détermine le Compositeur dans le choix du genre de Mélodie relatif au mouvement qu'il veut peindre ou exciter dans l'ame, selon les personnes & selon les occasions. En un mot la *Petteia*, partie de l'Hermosménon qui regarde la Mélodie, est à cet égard ce que les Mœurs sont en Poésie.

On ne voit pas ce qui a porté les anciens à lui donner ce nom, à moins qu'ils ne l'aient pris de ϖεττεία leur jeu d'Echecs; la *Petteia* dans la Musique étant une regle pour combiner & arranger les Sons, comme le jeu d'Echecs en est une autre pour arranger les Pieces appellées ϖέτται, *Calculi*.

PHILÉLIE, *s. f.* C'étoit chez les Grecs une sorte d'Hymne ou de Chanson en l'honneur d'Apollon. (Voyez CHANSON.)

PHONIQUE, *s. f.* Art de traiter & combiner les Sons sur les principes de l'Acoustique. (Voyez ACOUSTIQUE.)

PHRASE, *s. f.* Suite de Chant ou d'Harmonie qui forme sans interruption un sens plus ou moins achevé, & qui se termine sur un repos par une Cadence plus ou moins parfaite.

Il y a deux especes de *Phrases* musicales. En Mélodie la *Phrase* est constituée par le Chant, c'est-à-dire, par une suite de Sons tellement disposés, soit par rapport au Ton, soit par rapport au Mouvement, qu'ils fassent un tout bien lié, lequel aille se résoudre sur une Corde essentielle du Mode où l'on est.

Dans l'Harmonie, la *Phrase* est une suite réguliere d'Accords tous liés entr'eux par des Dissonnances exprimées ou sous-entendues; laquelle se résout sur une Cadence absolue, & selon l'espece de cette Cadence: selon que le sens en est plus ou moins achevé, le repos est aussi plus ou moins parfait.

C'est dans l'invention des *Phrases* musicales, dans leurs proportions, dans leur entrelacement, que consistent les véritables beautés de la Musique. Un Compositeur qui ponctue & phrase bien, est un homme d'esprit: un Chanteur qui sent, marque bien ses *Phrases* & leur accent, est un homme de goût: mais celui qui ne sait voir & rendre que les Notes, les Tons, les Tems, les Intervalles, sans entrer dans le sens des *Phrases*, quelque sûr, quelque exact d'ailleurs qu'il puisse être, n'est qu'un Croque-sol.

PHRYGIEN, *adj.* Le Mode *Phrygien* est un des quatre principaux & plus anciens Modes de la Musique des Grecs. Le caractere en étoit ardent, fier, impétueux, véhément, terrible. Aussi étoit-ce, selon Athénée, sur le Ton ou Mode *Phrygien* que l'on sonnoit les Trompettes & autres Instrumens militaires.

Ce Mode inventé, dit-on, par Marsyas Phrygien, occupe le milieu entre le Lydien & le Dorien; & sa Finale est à un *Ton* de distance de celles de l'un & de l'autre.

PIECE, *s. f.* Ouvrage de Musique d'une certaine étendue, quelquefois d'un seul morceau & quelquefois de plusieurs, formant un ensemble & un tout fait pour être exécuté de suite. Ainsi une Ouverture est une *Piece*, quoique composée de trois morceaux, & un Opéra même est une *Piece*, quoique divisé par actes. Mais outre cette acception générique, le mot *Piece* en a une plus particuliere dans la Musique Instrumentale, & seulement pour certains Instrumens, tels que la Viole & le Clavessin. Par exemple, on ne dit point une *Piece de Violon*; l'on dit *une Sonate*: & l'on ne dit guere une Sonate de Clavessin, l'on dit *une Piece*.

PIED, *s. m.* Mesure de Tems ou de quantité, distribuée en deux ou plusieurs valeurs égales ou inégales. Il y avoit dans l'ancienne Musique cette différence des Tems aux *Pieds*, que les Tems étoient comme les Points ou élémens in-

divisibles ; & les *Pieds* les premiers composés de ces élémens. Les *Pieds*, à leur tour, étoient les élémens du Mètre ou du Rhythme.

Il y avoit des *Pieds* simples, qui pouvoient seulement se diviser en Tems, & de composés, qui pouvoient se diviser en d'autres *Pieds*, comme le Choriambe, qui pouvoit se résoudre en un Trochée & un Iambe : l'Ionique en un Pyrrique & un Spondée, &c.

Il y avoit des *Pieds* Rhythmiques, dont les quantités relatives & déterminées étoient propres à établir des rapports agréables, comme égales, doubles, sesquialteres, sesquitierces, &c. & de non Rhythmiques, entre lesquels les rapports étoient vagues, incertains, peu sensibles ; tels, par exemple, qu'on en pourroit former de mots François, qui, pour quelques syllabes breves ou longues, en ont une infinité d'autres sans valeur déterminée, ou qui, breves ou longues seulement dans les regles des Grammairiens, ne sont senties comme telles, ni par l'oreille des Poëtes, ni dans la pratique du Peuple.

PINCÉ, *s. m.* Sorte d'agrément propre à certains Instrumens, & sur-tout au Clavessin : il se fait, en battant alternativement le Son de la Note écrite avec le Son de la Note inférieure, & observant de commencer & finir par la Note qui porte le *Pincé*. Il y a cette différence du *Pincé* au Tremblement ou Trille, que celui-ci se

bat avec la Note supérieure, & le *Pincé* av la Note inférieure. Ainsi le Trille sur *ut* se ba sur l'*ut* & sur le *re*, & le *Pincé* sur le même *ut* se bat sur l'*ut* & sur le *si*. Le *Pincé* est marqué dans les Pieces de Couperin, avec une petit croix fort semblable à celle avec laquelle o marque le Trille dans la Musique ordinair Voyez les signes de l'un & de l'autre à la tête de Pieces de cet Auteur.

PINCER. *v. a.* C'est employer les doigts a lieu de l'Archet pour faire sonner les Corde d'un Instrument. Il y a des Instrumens à Corde qui n'ont point d'Archet, & dont on ne jou qu'en les *pinçant*; tels sont le Sistre, le Luth, la Guitarre; mais on pince aussi quelquefois ceux où l'on se sert ordinairement de l'Archet, comme le Violon & le Violoncelle; & cette maniere de jouer, presque inconnue dans la Musique Françoise, se marque dans l'Italienne par le mot *Pizzicato*.

PIQUÉ, *adj. pris adverbialement.* Maniere de jouer en pointant les Notes & marquant fortement le Pointé.

Notes *piquées* sont des suites de Notes montant ou descendant diatoniquement, ou rebattues sur le même Degré, sur chacune desquelles on met un Point, quelquefois un peu allongé, pour indiquer qu'elles doivent être marquées égales par des coups de langue ou d'Archet secs & détachés, sans retirer ou repousser l'Archet,

mais en le faiſant paſſer en frappant & ſautant ſur la Corde autant de fois qu'il y a de Notes, dans le même ſens qu'on a commencé.

PIZZICATO. Ce mot écrit dans les Muſiques Italiennes avertit qu'il faut *Pincer*. (Voyez PINCER.)

PLAGAL, *adj*. Ton ou Mode *Plagal*. Quand l'Octave ſe trouve diviſée arithmétiquement, ſuivant le langage ordinaire ; c'eſt-à-dire, quand la Quarte eſt au grave & la Quinte à l'aigu, on dit que le Ton eſt *Plagal*, pour le diſtinguer de l'authentique où la Quinte eſt au grave & la Quarte à l'aigu.

Suppoſons l'Octave *A a* diviſée en deux parties par la Dominante *E*. Si vous modulez entre les deux *la*, dans l'eſpace d'une Octave, & que vous faſſiez votre Finale ſur l'un de ces *la*, votre Mode eſt *Authentique*. Mais ſi, modulant de même entre ces deux *la*, vous faites votre Finale ſur la Dominante *mi*, qui eſt intermédiaire, ou que, modulant de la Dominante à ſon Octave, vous faſſiez la Finale ſur la Tonique intermédiaire, dans ces deux cas le Mode eſt *Plagal*.

Voilà toute la différence, par laquelle on voit que tous les Tons ſont réellement Authentiques, & que la diſtinction n'eſt que dans le Diapaſon du Chant & dans le choix de la Note ſur laquelle on s'arrête, qui eſt toujours la Tonique dans l'Authentique, & le plus ſouvent la Dominante dans le *Plagal*.

L'étendue des Voix, & la division des P ties a fait disparoître ces distinctions dans Musique, & on ne les connoît plus que dan Plain-Chant. On y compte quatre Tons Plag ou Collatéraux; savoir, le second, le quatrier le sixieme & le huitieme; tous ceux dont nombre est pair. (Voyez Tons de l'Eglis

Plain-Chant, *s. m.* C'est le nom qu'on dor dans l'Eglise Romaine au Chant Ecclésiastiq Ce Chant, tel qu'il subsiste encore aujourd'h est un reste bien défiguré, mais bien précieu de l'ancienne Musique Grecque, laquelle, ap avoir passé par les mains des barbares, n'a perdre enccore toutes ses premieres beaut Il lui en reste assez pour être de beaucoup pr férable, même dans l'état où il est actuelleme & pour l'usage auquel il est destiné, à ces M siques efféminées & théatrales, ou maussad & plates qu'on y substitue en quelques Eglises sans gravité, sans goût, sans convenance, sans respect pour le lieu quon ose ainsi profaner

Le tems où les Chrétiens commencerent d'a voir des Eglises & d'y chanter des Pseaumes & d'autres Hymnes, fut celui où la Musique avoi déja perdu presque toute son ancienne énergi dans un progrès dont j'ai exposé ailleurs les cau ses. Les Chrétiens s'étant saisis de la Musiqu dans l'état où ils la trouverent, lui ôterent en core la plus grande force qui lui étoit restée

ſavoir, celle du Rythme & du Mètre, lorſ-que, des vers auxquels elle avoit toujours été appliquée, ils la tranſporterent à la proſe des Livres Sacrés, ou à je ne ſais quelle barbare Poéſie, pire pour la Muſique que la proſe même. Alors l'une des deux parties conſtitutives s'évanouit, & le Chant ſe traînant, uniformément & ſans aucune eſpece de Meſure, de Notes en Notes preſque égales, perdit avec ſa marche rhythmique & cadencée toute l'énergie qu'il en recevoit. Il n'y eut plus que quelques Hymnes dans leſquelles, avec la Proſodie & la quantité des Pieds conſervés, on ſentît encore un peu la cadence du vers ; mais ce ne fut plus-là le caractere général du *Plain-Chant*, dégénéré le plus ſouvent en une Pſalmodie toujours monotone & quelquefois ridicule, ſur une Langue telle que la Latine, beaucoup moins harmonieuſe & accentuée que la Langue Grecque.

Malgré ces pertes ſi grandes, ſi eſſentielles, le *Plain-Chant* conſervé d'ailleurs par les Prêtres dans ſon caractere primitif, ainſi que tout ce qui eſt extérieur & cérémonie dans leur Egliſe, offre encore aux connoiſſeurs des précieux fragmens de l'ancienne Mélodie & de ſes divers Modes, autant qu'elle peut ſe faire ſentir ſans Meſure & ſans Rhythme, & dans le ſeul Genre Diatonique qu'on peut dire n'être, dans ſa pureté, que le *Plain-Chant.* Les divers Modes y conſervent leurs deux diſtinctions principales ;

l'une par la différence des Fondamentale
Toniques, & l'autre par la différente po
des deux sémi-Tons, selon le Degré du Sy
Diatonique naturel où se trouve la Fonda
tale, & selon que le Mode Authentique ou
gal représente les deux Tétracordes con
ou disjoints. (Voyez Systemes, Tétra
des, Tons de l'Eglise.)

Ces Modes, tels qu'ils nous ont été tra
dans les anciens Chants Ecclésiastiques, y
servent une beauté de caractere & une va
d'affections bien sensibles aux connoisseurs
prévenus, & qui ont conservé quelque juger
d'oreille pour les systêmes mélodieux établis
des principes différens des nôtres : mais on
dire qu'il n'y a rien de plus ridicule & de
plat que ces *Plains-Chants* accommodés à la
derne, pretintaillés des ornemens de notre
sique, & modulés sur les Cordes de nos Mo
comme si l'on pouvoit jamais marier notre
tême harmonique avec celui des Modes anci
qui est établi sur des principes tout différ
On doit savoir gré aux Evêques, Prévôt
Chantres qui s'opposent à ce barbare mêla
& desirer, pour les progrès & la perfection
Art, qui n'est pas, à beaucoup près, au
où l'on croit l'avoir mis, que ces précieu
tes de l'antiquité soient fidellement tran
ceux qui auront assez de talent & d'a
pour en enrichir le systême moderne.

qu'on doive porter notre Musique dans le *Plain-Chant*, je suis persuadé qu'on gagneroit à transporter le *Plain-Chant* dans notre Musique ; mais il faudroit avoir pour cela beaucoup de goût, encore plus de savoir, & sur-tout être exempt de préjugés.

Le *Plain-Chant* ne se Note que sur quatre lignes, & l'on n'y emploie que deux Clefs, savoir la Clef d'*ut* & la Clef de *fa*; qu'une seule Transposition, savoir un Bémol ; & que deux figures de Notes, savoir la Longue ou Quarrée, à laquelle on ajoute quelquefois une queue, & la Breve qui est en losange.

Ambroise, Archevêque de Milan, fut, à ce qu'on prétend, l'inventeur du *Plain-Chant*; c'est à-dire qu'il donna le premier une forme & des regles au Chant ecclésiastique pour l'approprier mieux à son objet, & le garantir de la barbarie & du dépérissement où tomboit de son tems la Musique. Grégoire, Pape, le perfectionna & lui donna la forme qu'il conserve encore aujourd'hui à Rome & dans les autres Eglises où se pratique le Chant Romain. L'Eglise Gallicane n'admit qu'en partie avec beaucoup de peine & presque par force le Chant Grégorien. L'extrait suivant d'un Ouvrage du tems même, imprimé à Francfort en 1594, contient le détail d'une ancienne querelle sur le *Plain-Chant*, qui s'est renouvellée de nos jours sur la Musique, mais qui n'a pas eu la même issue. Dieu fasse paix au grand Charlemagne.

» Le

„ Le très-pieux Roi Charles étant ret
„ célébrer la Pâque à Rome avec le Sei
„ Apostolique, il s'émut, durant les fêtes
„ querelle entre les Chantres Romains
„ Chantres François. Les François prétend
„ chanter mieux & plus agréablement qu
„ Romains. Les Romains, se disant les plu
„ vans dans le Chant ecclésiastique,
„ avoient appris du Pape Saint Grégoire,
„ soient les François de corrompre, écor
„ & défigurer le vrai Chant. La dispute
„ été portée devant le Seigneur Roi, les
„ çois qui se tenoient fort de son appu
„ sultoient aux Chantres Romains. Le
„ mains, fiers de leur grand savoir, &
„ rant la Doctrine de Saint Grégoire à
„ cité des autres, les traitoient d'ignor
„ rustres, de sots, & de grosses bêtes.
„ cette altercation ne finissoit point
„ pieux Roi Charles dit à ses Chantr
„ rez-nous quelle est l'eau la plus
„ meilleure, celle qu'on prend à la
„ d'une fontaine, ou celle des rigo
„ découlent que de bien loin? Ils
„ que l'eau de la source étoit la
„ celle des rigoles d'autant plus
„ qu'elle venoit de plus loin. Re
„ reprit le Seigneur Roi Charles.
„ de Saint Grégoire dont vous av
„ corrompu le Chant. Ensuite l

„ demanda au Pape Adrien des Chantres pour „ corriger le Chant François, & le Pape lui „ donna Théodore & Benoît, deux Chantres „ très-savans & instruits par Saint Grégoire mê- „ me : il lui donna aussi des Antiphoniers de „ Saint Grégoire qu'il avoit notés lui-même en „ Note Romaine. De ces deux Chantres, le „ Seigneur Roi Charles, de retour en France, „ en envoya un à Metz & l'autre à Soissons, „ ordonnant à tous les Maîtres de Chant des „ Villes de France de leur donner à corriger „ les Antiphoniers, & d'apprendte d'eux à „ Chanter. Ainsi furent corrigés les Antipho- „ niers François que chacun avoit altérés par „ des additions & retranchemens à sa mode, „ & tous les Chantres de France apprirent le „ Chant Romain, qu'ils appellent maintenant „ Chant François; mais quant aux Sons trem- „ blans, flattés, battus, coupés dans le Chant, „ les François ne purent jamais bien les rendre, „ faisant plutôt des chevrottemens que des rou- „ lemens, à cause de la rudesse naturelle & bar- „ bare de leur gosier. Du reste, la principale „ école de Chant demeura toujours à Metz, & „ autant le Chant Romain surpasse celui de „ Metz, autant le Chant de Metz surpasse celui „ des autres écoles Françoises. Les Chantres „ Romains apprirent de même aux Chantres „ François à s'accompagner des Instrumens; & „ le Seigneur Roi Charles, ayant derechef ame-

„ par-tout l'étude des Lettres, car avant le
„ Seigneur Roi l'on n'avoit en France aucune
„ connoissance des Arts libéraux."

Ce passage est si curieux que les Lecteurs me sauront gré, sans doute, d'en transcrire ici l'original.

Et reversus est Rex piissimus Carolus, & celebravit Romæ Pascha cum Domno Apostolico. Ecce orta est contentio per dies festos Paschæ inter Cantores Romanorum & Gallorum. Dicebant se Galli meliùs cantare & pulchriùs quàm Romani. Dicebant se Romani doctissimè cantilenas ecclesiasticas proferre, sicut docti fuerant à Sancto Gregorio Papâ, Gallos corruptè cantare, & cantilenam sanam destruendo dilacerare. Quæ contentio ante Domnum Regem Carolum pervenit. Galli verò propter securitatem Domni Regis Caroli valdè exprobrabant Cantoribus Romanis, Romani vero propter auctoritatem magnæ doctrinæ eos stultos, rusticos & indoctos velut bruta animalia affirmabant, & doctrinam Sancti Gregorii præferebant rusticitati eorum : & cum altercatio de neutrâ parte finiret, ait Domnus piissimus Rex Carolus ad suos Cantores : Dicite palàm quis purior est, et quis melior, aut fons vivus, aut rivuli ejus longè decurrentes ? Responderunt omnes unâ voce, fontem, velut caput & originem, puriorem esse ; rivulos autem ejus quantò longius à fonte recesserint, tantò tur-

bulentos & sordibus ac immunditiis corruptos ; & ait Domnus Rex Carolus : Revertimini vos ad fontem Sancti Gregorii quia manifestè corrupistis cantilenam ecclesiasticam. Mox petiit Domnus Rex Carolus ab Adriano Papâ Cantores qui Franciam corrigerent de Cantu. At ille dedit ei Theodorum & Benedictum doctissimos Cantores qui a Sancto Gregorio eruditi fuerant, tribuitque Antiphonarios Sancti Gregorii, quos ipse notaverat notâ Romanâ : Domnus verò Rex Carolus revertens in Franciam misit unum Cantorem in Metis Civitate, alterum in Suessonis Civitate, præcipiens de omnibus Civitatibus Franciæ Magistros scholæ Antiphonarios eis ad corrigendum tradere & ab eis discere cantare. Correcti sunt ergò Antiphonarii Francorum, quos unusquisque pro suo arbitrio vitiaverat, addens vel minuens ; & omnes Franciæ Cantores didiscerunt notam Romanam quam nunc vocant notam Franciscam : excepto quòd tremulas vel vinnulas, sivè collisibiles vel secabiles voces in Cantu non poterant perfectè exprimere Franci, naturali voce barbaricâ frangentes in gutture voces, quàm potiùs exprimentes. Majus autem Magisterium Cantandi in Metis remansit ; quantùmque Magisterium Romanum superat Metense in arte Cantandi, tantò superat Metensis Cantilena cæteras scholas Gallorum. Similiter erudierunt Romani Cantores supradictos Cantores Francorum in arte organandi ; & Domnus Rex Carolus iterùm à Romanâ artis grammaticæ & computatoriæ Magistros se-

tum adduxit in Franciam, & *ubic* *terarum expandere jussit*. *Ante ips* *num Regem Carolum in Galliâ n* *fuerat liberalium Artium*. Vide Francor. ab. an. 708. ad an. 990. taneos. impr. Francofurti 1594. magni.

PLAINTE, *s. f.* (Voyez ACCE

PLEIN-CHANT. (Voyez PLAI

PLEIN-JEU, se dit du Jeu de qu'on a mis tous les régistres, & remplit toute l'Harmonie; il se Instrumens d'archet, lorsqu'on e Son qu'ils peuvent donner.

PLIQUE, *s. f. Plica*, sorte de nos anciennes Musiques. La *Pliqu* gne de retardement ou de lenteur *sitatis*, dit Muris.) Elle se faisoit e Son à un autre, depuis le sémi. la Quinte, soit en montant, soit er & il y en avoit de quatre sortes. longue ascendante est une figure qu avec un seul trait ascendant à dro deux traits dont celui de la droit grand. 2. La *Plique* longue descer traits descendans dont celui de la dro grand. 3. La *Plique* breve ascend montant de la gauche plus long qu droite. 4. Et la descendante a

cendant de la gauche plus grand que celui de la droite ▶.

POINCT ou POINT, *s. m.* Ce mot en Musique signifie plusieurs choses différentes.

Il y a dans nos vieilles Musiques six sortes de *Points*; savoir, *Point* de perfection, *Point* d'imperfection, *Point* d'accroissement, *Point* de division, *Point* de translation, & *Point* d'altération.

I. Le *Point* de perfection appartient à la division ternaire. Il rend parfaite toute Note suivie d'une autre Note moindre de la moitié par sa figure : alors, par la force du *Point* intermédiaire, la Note précédente vaut le triple au lieu du double de celle qui suit.

II. Le *Point* d'imperfection placé à la gauche de la Longue, diminue sa valeur, quelquefois d'une Ronde ou sémi-Breve, quelquefois de deux. Dans le premier cas, on met un Ronde entre la Longue & le *Point*; dans le second, on met deux Rondes à la droite de la Longue.

III. Le *Point* d'accroissement appartient à la division binaire, & entre deux Notes égales, il fait valoir celle qui précede le double de celle qui suit.

IV. Le *Point* de division se met avant une sémi-Breve suivie d'une Breve dans le Tems parfait. Il ôte un Tems à cette Breve, & fait qu'elle ne vaut plus que deux Rondes au lieu de trois.

V. Si une Ronde entre deu:
ſuivie de deux ou pluſieurs .
imparfait, le ſecond point tran
tion à la derniere de ces Breve
faite & la fait valoir trois Tems.
de translation.

VI. Un *Point* entre deux Ro
elles-mêmes entre deux Breves ou
le Tems parfait, ôte un Tems à
deux Breves ; de ſorte que cha
vaut plus que deux Rondes, au l
C'eſt le *Point* d'altération.

Ce même *Point* devant une Ron
deux autres Rondes entre deux Brev
rées double la valeur de la derniere
des.

Comme ces anciennes diviſions d
parfait & imparfait ne ſont plus d'uſa
Muſique, toutes ces ſignifications du P
à dire vrai, ſont fort embrouillées, ſe
lies depuis long-tems.

Aujourd'hui le *Point*, pris comme
Note, vaut toujours la moitié de cel
précede. Ainſi après la Ronde le *Point*
Blanche, après la *Blanche* une Noire,
Noire une Croche, &c. Mais cette man
fixer la valeur du *Point* n'eſt ſûrement
meilleure qu'on eût pu imaginer, & cau
vent bien des embarras inutiles.

Point-d'Orgue ou Point-de-Repos, eſt une autre eſpece de *Point* dont j'ai parlé au mot *Couronne*. C'eſt relativement à cette eſpece de *Point* qu'on appelle généralement *Points d'Orgue* ces ſortes de Chants, meſurés ou non meſurés, écrits ou non écrits, & toutes ces ſucceſſions harmoniques qu'on fait paſſer ſur une ſeule Note de Baſſe toujours prolongée. (Voyez Cadenza.)

Quand ce même *Point* ſurmonté d'une Couronne s'écrit ſur la derniere Note d'un Air ou d'un morceau de Muſique, il s'appelle alors *Point final*.

Enfin il y a encore une autre eſpece de *Points* appellés *Points détachés*, leſquels ſe placent immédiatement au-deſſus ou au-deſſous de la tête des Notes; on en met preſque toujours pluſieurs de ſuite, & cela avertit que les Notes ainſi ponctuées doivent être marquées par des coups de langue ou d'archet égaux, ſecs & détachés.

Pointer, *v. a.* C'eſt, au moyen du Point, rendre alternativement longues & breves des ſuites de Notes naturellement égales, telles, par exemple, qu'une ſuite de Croches. Pour les *Pointer* ſur la Note, on ajoute un Point après la premiere, une double-Croche ſur la ſeconde, un Point après la troiſieme, puis une double-Croche, & ainſi de ſuite. De cette maniere elles gardent de deux en deux la même valeur qu'elles avoient auparavant; mais cette valeur

ſe diſtribue inégalement entre les
de ſorte que la premiere ou Lon
trois quarts, & la ſeconde ou Breve
Pour les *Pointer* dans l'exécution,
inégales ſelon ces mêmes proport
même elles feroient notées égales.

Dans la Muſique Italienne toutes
ſont toujours égales, à moins qu'el
marquées *Pointées*. Mais dans la Mu
çoiſe on ne fait les Croches exacter
que dans la Meſure à quatre Tems;
les autres, on les pointe toujours
moins qu'il ne ſoit écrit *Croches égale*

Polycéphale, *adj.* Sorte de Nom
flûtes en l'honneur d'Apollon. Le N
céphale fut inventé, ſelon les uns, par
Olympe Phrygien, deſcendant du fils
ſyas, & ſelon d'autres, par Cratès di
ce même Olympe.

Polymnastie, ou Polymnastiqu
Nome pour les Flûtes, inventé, ſelon
par une femme nommée Polymneſte, &
d'autres, par Polymneſtus, fils de Mélès
phonien.

Ponctuer, *v. a.* C'eſt, en terme de C
ſition, marquer les repos plus ou moin
faits, & diviſer tellement les Phraſes qu'o
te par la Modulation & par les Cadences
commencemens, leurs chûtes, & leurs li
plus ou moins grandes, comme on ſen

cela dans le discours à l'aide de la ponctuation.

PORT-DE-VOIX, *s. m.* Agrément du Chant, lequel se marque par une petite Note appellée en Italien *Appoggiatura*, & se pratique, en montant diatoniquement d'une Note à celle qui la suit, par un coup de gosier dont l'effet est marqué dans la *Planche* B. *Fig.* 13.

PORT-DE-VOIX JETTÉ, se fait, lorsque, montant diatoniquement d'une Note à sa Tierce, on appuie la troisieme Note sur le son de la seconde, pour faire sentir seulement cette troisieme Note par un coup de gosier redoublé, tel qu'il est marqué *Pl.* B. *Fig.* 13.

PORTÉE, *s. f.* La *Portée* ou Ligne de Musique est composée de cinq lignes paralleles, sur lesquelles ou entre lesquelles les diverses Positions des Notes en marquent les Intervalles ou Degrés. La *Portée* du Plain-Chant n'a que quatre Lignes; elle en avoit d'abord huit, selon Kircher, marquées chacune d'une lettre de la Gamme, de sorte qu'il n'y avoit qu'un Degré conjoint d'une Ligne à l'autre. Lorsqu'on doubla les Degrés en plaçant aussi des Notes dans les Intervalles, la *Portée* de huit Lignes, réduite à quatre, se trouva de la même étendue qu'auparavant.

A ce nombre de cinq Lignes dans la Musique, & de quatre dans le Plain-Chant, on en ajoute de postiches ou accidentelles quand cela est nécessaire & que les Notes passent en haut ou en

bas l'étendue de la *Portée*. Cette étend
une *Portée* de Musique, est en tout d'c
tes formant dix Degrés diatoniques; &
Plain-Chant, de neuf Notes formant
grés. (Voyez CLEF, NOTES, LIGNES.

POSITION, *s. f.* Lieu de la Portée où
cée une Note pour fixer le Degré d'élév
Son qu'elle représente.

Les Notes n'ont, par rapport aux
que deux différentes *Positions*; savoir,
Ligne ou dans un espace, & ces *Positi*
toujours alternatives lorsqu'on marche
quement. C'est ensuite le lieu qu'occup
gne même ou l'espace dans la Portée &
port à la Clef qui détermine la véritable
de la Note dans le Clavier général.

On appelle aussi *Position* dans la Me
Tems qui se marque en frappant, en bais
posant la main, & qu'on nomme plus c
nément le *Frappé*. (Voyez THESIS.)

Enfin l'on appelle *Position* dans le j
Instrumens à manche, le lieu où la main
sur le manche, selon le Ton dans leq
veut jouer. Quand on a la main tout au h
manche contre le fillet, en sorte que l'ind
à un Ton de la Corde-à-jour, c'est la *Posit*
turelle. Quand on démanche on compte l
sitions par les Degrés diatoniques dont la
s'éloigne du fillet.

PRÉLUDE, *f. m.* Morceau de Symphonie qui ſert d'introduction & de préparation à une Piece de Muſique. Ainſi les ouvertures d'Opéra ſont des *Préludes*; comme auſſi les Ritournelles qui ſont aſſez ſouvent au commencement des Scenes & Monologues.

Prélude eſt encore un trait de Chant qui paſſe par les principales Cordes du Ton, pour l'annoncer, pour vérifier ſi l'inſtrument eſt d'accord, &c. Voyez l'Article ſuivant.

PRE'LUDER, *v. n.* C'eſt en général chanter ou jouer quelque trait de fantaiſie irrégulier & aſſez court, mais paſſant par les Cordes eſſentielles du Ton, ſoit pour l'établir, ſoit pour diſpoſer ſa Voix ou bien poſer ſa main ſur un Inſtrument, avant de commencer une Piece de Muſique.

Mais ſur l'Orgue & ſur le Claveſſin l'Art de *Préluder* eſt plus conſidérable. C'eſt compoſer & jouer impromptu des Pieces chargées de tout ce que la Compoſition a de plus ſavant en Deſſein, en Fugue, en Imitation, en Modulation & en Harmonie. C'eſt ſur-tout en *préludant* que les grands Muſiciens, exempts de cet extrême aſſerviſſement aux regles que l'œil des critiques leur impoſe ſur le papier, font briller ces Tranſitions ſavantes qui raviſſent les Auditeurs. C'eſt-là qu'il ne ſuffit pas d'être bon Compoſiteur, ni de bien poſſéder ſon Clavier, ni d'avoir la main

bonne & bien exercée, mais qu'il faut e
abonder de ce feu de génie & de cet espr
ventif qui font trouver & traiter sur le c
les sujets les plus favorables à l'Harmonie &
plus flatteurs à l'oreille. C'est par ce gran
de *Préluder* que brillent en France les exce
Organistes, tels que sont maintenant les Si
Calviere & Daquin, surpassés toutefois l'u
l'autre par M. le Prince d'Ardore, Ambassa
de Naples, lequel, pour la vivacité de l'in
tion & la force de l'exécution, efface les
illustres Artistes, & fait à Paris l'admiration
connoisseurs.

PRÉPARATION, *s. f.* Acte de préparer la
sonnance. (Voyez PRÉPARER.)

PRÉPARER, *v. a.* *Préparer* la Dissonnan
c'est la traiter dans l'Harmonie de maniere q
la faveur de ce qui précede, elle soit moins
re à l'oreille qu'elle ne seroit sans cette
tion: selon cette définition toute Dissonna
veut être préparée. Mais lorsque pour *Prép*
une Dissonnance, on exige que le Son
forme ait fait consonnance auparavant, qu
n'y a fondamentalement qu'une seule Dissonn
ce qui se *Prépare*, savoir la Septieme; en
cette Préparation n'est-elle point nécessaire
l'Accord sensible, parce qu'alors la Dissonn
étant caractéristique, & dans l'Accord & da
Mode, est suffisamment annoncée; que l'o
s'y attend, la reconnoît, & ne se trompe

l'Accord ni ſur ſon progrès naturel. Mais lorſque la Septieme ſe fait entendre ſur un Son fondamental qui n'eſt pas eſſentiel au Mode, on doit la *Préparer* pour prévenir toute équivoque, pour empêcher que l'oreille de l'écoutant ne s'égare ; & comme cet Accord de Septieme ſe renverſe & ſe combine de pluſieurs manieres, delà naiſſent auſſi diverſes manieres apparentes de *Préparer*, qui, dans le fond, reviennent pourtant toujours à la même.

Il faut conſidérer trois choſes dans la pratique des Diſſonnances ; ſavoir, l'Accord qui précede la Diſſonnance, celui où elle ſe trouve, & celui qui la ſuit. La Préparation ne regarde que les deux premiers ; pour le troiſieme, voyez *Sauver*.

Quand on veut *Préparer* réguliérement une Diſſonnance, il faut choiſir, pour arriver à ſon Accord, une telle marche de Baſſe-fondamentale, que le Son qui forme la Diſſonnance, ſoit un prolongement dans le Tems fort d'une Conſonnance frappée ſur le Tems foible dans l'Accord précédent ; c'eſt ce qu'on appelle *Syncoper*. (Voyez SYNCOPE.)

De cette préparation réſultent deux avantages ; ſavoir, 1. Qu'il y a néceſſairement liaiſon harmonique entre les deux Accords, puiſque la Diſſonnance elle-même forme cette liaiſon ; & 2. Que cette Diſſonnance, n'étant que le prolongement d'un Son conſonnant, devient beau-

coup moins dure à l'oreille
sur un Son nouvellement fra
ce qu'on cherche dans la P
CADENCE, DISSONNANCE,

On voit par ce que je v
n'y a aucune Partie destinée
parer la Dissonnance, que ce
entendre : de sorte que si
Dissonnance, c'est à lui de
Dissonnance est à la Basse,
syncope. Quoiqu'il n'y ait
simple, les Maîtres de Com
sement embrouillé tout cela.

Il y a des Dissonnances q
jamais; telle est la Sixte-aj
se *préparent* fort rarement; t
diminuée.

PRESTO, *adv.* Ce mot, éc
morceau de Musique, *indique*
le plus animé des cinq princip
établis dans la Musique *Italien*
Vite. Quelquefois on *marque*
encore plus pressé par le *superla*

PRIMA INTENZIONE. *Mot* te
qui n'a point de *correspondant*
qui n'en a pas *besoin*, *puisque*
exprime n'est *pas connue* dans la
çoise. Un Air, *un morceau di P.*
est celui qui *s'est formé* tout d'
tier & avec *toutes ses* Parties

Compositeur, comme Pallas sortit toute armée du cerveau de Jupiter. Les morceaux *di prima intenzione* sont de ces rares coups de génie, dont toutes les idées sont si étroitement liées qu'elles n'en font, pour ainsi dire, qu'une seule, & n'ont pu se présenter à l'esprit l'une sans l'autre. Ils sont semblables à ces périodes de Cicéron longues, mais éloquentes, dont le sens, suspendu pendant toute leur durée, n'est déterminé qu'au dernier mot, & qui, par conséquent, n'ont formé qu'une seule pensée dans l'esprit de l'Auteur. Il y a dans les Arts des inventions produites par de pareils efforts de génie, & dont tous les raisonnemens, intimement unis l'un à l'autre, n'ont pu se faire successivement, mais se sont nécessairement offerts à l'esprit tout à la fois, puisque le premier sans le dernier n'auroit eu aucun sens. Telle est, par exemple, l'invention de cette prodigieuse machine du Métier à bas, qu'on peut regarder, dit le Philosophe qui l'a décrite dans l'Encyclopédie, comme un seul & unique raisonnement dont la fabrication de l'ouvrage est la conclusion. Ces sortes d'opérations de l'entendement, qu'on explique à peine, même par l'analyse, sont des prodiges pour la raison, & ne se conçoivent que par les génies capables de les produire : l'effet en est toujours proportionné à l'effort de tête qu'ils ont coûté, & dans la Musique les morceaux *di Prima intenzione* sont les seuls qui puissent causer ces exta-

ses.

fes, ces ravissemens, ces élans de l'ame qui transportent les auditeurs hors d'eux-mêmes: On les sent, on les devine à l'instrant, les connoisseurs ne s'y trompent jamais. A la suite d'un de ces morceaux sublimes, faites passer un de ces Airs décousus, dont toutes les Phrases ont été composées l'une après l'autre, ou ne font qu'une même phrase promenée en différens Tons, & dont l'Accompagnement n'est qu'un Remplissage fait après coup; avec quelque goût que ce dernier morceau soit composé, si le souvenir de l'autre vous laisse quelque attention à lui donner, ce ne sera que pour en être glacés, transis, impatientés. Après un Air *di Prima intenzione* toute autre Musique est sans effet.

PRISE, *Lepsis*. Une des parties de l'ancienne Mélopée. (Voyez MÉLOPÉE.)

PROGRESSION, *s. f.* Proportion continue, prolongée au-delà de trois termes. (Voyez PROPORTION.) Les suites d'Intervalles égaux sont toutes en *Progressions*, & c'est en identifiant les termes voisins de différentes *Progressions*, qu'on parvient à compléter l'Echelle Diatonique & Chromatique, au moyen du Tempérament. (Voyez TEMPÉRAMENT.)

PROLATION, *s. f.* C'est dans nos anciennes Musiques une maniere de déterminer la valeur des Notes sémi-Breves sur celle de la Breve, ou des Minimes sur celle de la sémi-Breve; & cette *Prolation* se marquoit après la Clef, &

quefois après le signe du Mode ; par un cercle ou un demi-cercle, ponctué ou non ponctué, selon les regles suivantes.

Considérant toujours la division sous-triple comme la plus excellente, ils divisoient la *Prolation* en parfaite & imparfaite, & l'une & l'autre en majeure & mineure, de même que pour le Mode.

La *Prolation* parfaite étoit pour la Mesure ternaire, & se marquoit par un Point dans le cercle quand elle étoit majeure ; c'est-à-dire, quand elle indiquoit le rapport de la Breve à la sémi-Breve : ou par un Point dans un demi-cercle quand elle étoit mineure ; c'est-à-dire, quand elle indiquoit le rapport de la sémi-Breve à la Minime. (Voyez *Pl.* B. *Fig.* 9. & 11.)

La *Prolation* imparfaite étoit pour la Mesure binaire, & se marquoit comme le Tems par un simple cercle quand elle étoit majeure ; ou par un demi-cercle quand elle étoit mineure ; (*même Pl. Fig.* 10 & 12.)

Depuis on ajouta quelques autres signes à la *Prolation* parfaite : outre le cercle & le demi-cercle on se servit du Chiffre $\frac{3}{1}$ pour exprimer la valeur de trois Rondes ou sémi-Breves, pour celle de la Breve ou Quarrée ; & du Chiffre $\frac{3}{2}$ pour exprimer la valeur de trois Minimes ou Blanches, pour la Ronde ou sémi-Breve.

Aujourd'hui toutes les *Prolations* sont abolies ; la division sous-double l'a emporté sur la sous-

ternaire ; & il faut avoir recours à des excep-
tions & à des signes particuliers, pour expri-
le partage d'une Note quelconque en trois a
tres Notes égales. (Voyez Valeur des Notes.)

On lit dans le Dictionnaire de l'Acadé
que *Prolation* signifie *Roulement*. Je n'ai poi
lu ailleurs ni oui dire que ce mot ait jamais e
ce sens-là.

Prologue, *s. m.* Sorte de petit Opéra qui pr
cede le grand, l'annonce & lui sert d'introdu
tion. Comme le sujet des *Prologues* est ordina
rement élevé, merveilleux, ampoulé, magn
fique & plein de louanges, la Musique en doi
être brillante, harmonieuse, & plus imposante
que tendre & pathétique. On ne doit point épui
ser sur le *Prologue* les grands mouvemens qu'o
veut exciter dans la Piece, & il faut que le Mu-
sicien, sans être maussade & plat dans le début
sache pourtant s'y ménager de maniere à se
montrer encore intéressant & neuf dans le corps
de l'ouvrage. Cette gradation n'est ni sentie,
rendue par la plupart des Compositeurs ; mai
elle est pourtant nécessaire, quoique difficile.
Le mieux seroit de n'en avoir pas besoin, & de
supprimer tout-à-fait les *Prologues* qui ne fon
guere qu'ennuyer & impatienter les Spectateurs
ou nuire à l'intérêt de la Piece : en usant d'a-
vance les moyens de plaire & d'intéresser. A
les Opéra François sont-ils les seuls où l'on
conservé des *Prologues* ; encore ne les y sou

t-on que parce qu'on n'ose murmurer contre les fadeurs dont ils sont pleins.

PROPORTION, *s. f.* Egalité entre deux rapports. Il y a quatre sortes de *Proportions*; savoir la *Proportion* Arithmétique, la Géométrique, l'Harmonique, & la Contre-Harmonique. Il faut avoir l'idée de ces diverses *Proportions*, pour entendre les calculs dont les Auteurs ont chargé la théorie de la Musique.

Soient quatre termes ou quantités *a b c d*; si la différence du premier terme *a* au second *b* est égale à la différence du troisieme *c* au quatrieme *d*, ces quatre termes sont en *Proportion* Arithmétique. Tels sont, par exemple, les nombres suivans, 2, 4 : 8, 10.

Que si, au lieu d'avoir égard à la différence, on compare ces termes par la maniere de contenir ou d'être contenus; si, par exemple, le premier *a* est au second *b* comme le troisieme *c* est au quatrieme *d*, la *Proportion* est Géométrique. Telle est celle que forment ces quatre nombres 2, 4 :: 8, 16.

Dans le premier exemple, l'excès dont le premier terme 2 est surpassé par le second 4 est 2; & l'excès dont le troisieme 8 est surpassé par le quatrieme 10 est aussi 2. Ces quatre termes sont donc en *Proportion* Arithmétique.

Dans le second exemple, le premier terme 2 est la moitié du second 4; & le troisieme terme 8 est aussi la moitié du quatrieme 16. Ces

quatre termes sont donc en *Proportion* Géométrique.

Une *Proportion*, soit Arithmétique, soit Géométrique, est dite inverse ou réciproque, lorsqu'après avoir comparé le premier terme au second l'on compare non le troisieme au quatrieme, comme dans la *Proportion* directe, mais à rebours le quatrieme au troisieme, & que les rapports ainsi pris se trouvent égaux. Ces quatre nombres 2, 4 : 8, 6, sont en *Proportion* Arithmétique réciproque ; & ces quatre 2, 4 :: 6, 3, sont en *Proportion* Géométrique réciproque.

Lorsque, dans une *Proportion* directe, le second terme ou le conséquent du premier rapport est égal au premier terme ou à l'antécédent du second rapport ; ces deux termes étant égaux sont pris pour le même, & ne s'écrivent qu'une fois au lieu de deux. Ainsi dans cette *Proportion* Arithméthique 2, 4 : 4, 6 ; au lieu d'écrire deux fois le nombre 4 ; on ne l'écrit qu'une fois ; & la *Proportion* se pose ainsi ÷ 2, 4, 6.

De même, dans cette *Proportion* Géométrique 2, 4 :: 4, 8, au lieu d'écrire 4 deux fois, on ne l'écrit qu'une, de cette maniere ∺ 2, 4, 8.

Lorsque le conséquent du premier rapport sert ainsi d'antécédent au second rapport, & que la *Proportion* se pose avec trois termes cette *Proportion* s'appelle continue, parce qu'il n'y a plus entre les deux rapports qui la forment, l'inter-

ruption qui s'y trouve quand on la pose en quatre termes.

Ces trois termes ÷ 2, 4, 6, sont donc en *Proportion* Arithmétique continue, & ces trois-ci, ∺ 2, 4, 8, sont en *Proportion* Géométrique continue.

Lorsqu'une *Proportion* continue se prolonge; c'est-à-dire, lorsqu'elle a plus de trois termes, ou de deux rapports égaux, elle s'appelle *Progression.*

Ainsi ces quatre termes 2, 4, 6, 8, forment une Progression Arithmétique, qu'on peut prolonger autant qu'on veut en ajoutant la différence au dernier terme.

Et ces quatre termes, 2, 4, 8, 16, forment une Progression Géométrique, qu'on peut de même prolonger autant qu'on veut en doublant le dernier terme, ou en général, en le multipliant par le quotient du second terme divisé par le premier, lequel quotient s'appelle l'*Exposant* du rapport, ou de la Progression.

Lorsque trois termes sont tels que le premier est au troisieme comme la différence du premier au second est à la différence du second au troisieme, ces trois termes forment une sorte de *Proportion* appellée *Harmonique.* Tels sont, par exemple, ces trois nombres 3, 4, 6 : car comme le premier 3 est la moitié du troisieme 6, de même l'excès 1 du second sur le premier, est la moitié de l'excès 2 du troisieme sur le second.

Enfin, lorsque trois termes sont tels que l différence du premier au second est à la différen ce du second au troisieme, non comme le pre mier est au troisieme, ainsi que dans la Propor tion Harmonique; mais au contraire comme l troisieme est au premier, alors ces trois term forment entr'eux une sorte de Proportion appe lée Proportion Contre-Harmonique. Ainsi ces tro nombres 3, 5, 6, sont en Proportion Contr Harmonique.

L'expérience a fait connoître que les rappor de trois Cordes sonnant ensemble l'Accord pa fait Tierce majeure, formoient entr'elles la sor de *Proportion* qu'à cause de cela on a nom Harmonique: mais c'est-là une pure propriét de nombre qui n'a nulle affinité avec les Son ni avec leur effet sur l'organe auditif; ains la *Proportion* Harmonique & la *Proportion* Contr Harmonique n'appartiennent pas plus à l'Art q la *Proportion* Arithmétique & la *Proportion* Gé métrique, qui même y sont beaucoup plus u les. Il faut toujours penser que les propriét des quantités abstraites ne sont point des pr priétés des Sons, & ne pas chercher, à l'exe ple des Pythagoriciens, je ne sais quelles ch mériques analogies entre choses de différe nature, qui n'ont entr'elles que des rappor de convention.

PROPREMENT, *adv.* Chanter ou jouer *Propr ment*, c'est exécuter la Mélodie Françoise a

les ornemens qui lui conviennent. Cette Mélodie n'étant rien par la seule force des Sons, & n'ayant par elle-même aucun caractere, n'en prend un, que par les tournures affectées qu'on lui donne en l'exécutant. Ces tournures, enseignées par les Maîtres de *Goût du Chant*, font ce qu'on appelle les agrémens du Chant François. (Voyez AGRÉMENT.)

PROPRETÉ, *s. f.* Exécution du Chant François avec les ornemens qui lui sont propres, & qu'on appelle agrémens du Chant. (Voyez AGRÉMENT.)

PROSLAMBANOMENOS. C'étoit, dans la Musique ancienne, le Son le plus grave de tout le Systême, un Ton au-dessous de l'Hypate-Hypaton.

Son nom signifie *Surnuméraire*, *Acquise*, ou *Ajoutée*, parce que la Corde qui rend ce Son-là, fut ajoutée au-dessous de tous les Tétracordes pour achever le Diapason ou l'Octave avec la Mèse; & le Diapason ou la double Octave avec la Nete-hyperboléon, qui étoit la corde la plus aiguë de tout le Systême. (Voyez SYSTEME.)

PROSODIAQUE, *adj.* Le Nome *Prosodiaque* se chantoit en l'honneur de Mars, & fut, dit-on, inventé par Olympus.

PROSODIE, *s. f.* Sorte de Nome pour les Flûtes & propre aux Cantiques que l'on chantoit chez les Grecs, à l'entrée des sacrifices. Plutarque attribue l'invention des *Prosodies* à Clo-

nas, de Tégée selon les Arcadiens, & de Thèbes selon les Béotiens.

PROTESIS, *s. f.* Pause d'un Tems long dans la Musique ancienne, à la différence du *Lemme* qui étoit la Pause d'un Tems bref.

PSALMODIER, *v. n.* C'est chez les Catholiques Chanter ou réciter les Pseaumes & l'Office d'une maniere particuliere, qui tient le milieu entre le Chant & la parole : c'est du Chant, parce que la voix est soutenue ; c'est de la parole parce qu'on garde presque toujours le même Ton.

PYCNI, PYCNOI, (Voyez EPAIS.)

PYTHAGORICIENS, *sub. mas. pluriel.* Nom d'une des deux Sectes dans lesquelles se divisoient les Théoriciens dans la Musique Grecque ; elle portoit le nom de Pythagore, son chef, comme l'autre Secte portoit le nom d'Aristoxène. (Voyez ARISTOXÉNIENS.)

Les *Pythagoriciens* fixoient tous les Intervalles tant Consonnans que Dissonnans par le calcul des rapports. Les Aristoxéniens, au contraire, disoient s'en tenir au jugement de l'oreille. Mais au fond, leur dispute n'étoit qu'une dispute de mots ; & sous des dénominations plus simples, les moitiés ou les quarts-de-Tons des Aristoxéniens, ou ne signifioient rien, ou n'exigeoient pas des calculs moins composés que ceux des Limma, des Comma, des Apotomes fixés par les *Pythagoriciens.* En proposant, par

exemple, de prendre la moitié d'un *Ton*, que proposoit un Aristoxénien? Rien sur quoi l'oreille pût porter un jugement fixe; ou il ne savoit ce qu'il vouloit dire, ou il proposoit de trouver une moyenne proportionnelle entre 8 & 9. Or cette moyenne proportionnelle est racine quarrée de 72, & cette racine quarrée est un nombre irrationel: il n'y avoit aucun autre moyen possible d'assigner cette moitié-de-*Ton* que par la Géométrie, & cette méthode Géométrique n'étoit pas plus simple que les rapports de nombre à nombre calculés par les *Pythagoriciens*. La simplicité des Aristoxéniens n'étoit donc qu'apparente; c'étoit une simplicité semblable à celle du Systême de M. de Boisgelou, dont il sera parlé ci-après. (Voyez INTERVALLE, SYSTEME.)



Q.

QUADRUPLE-CROCHE, *s. f.* Note de Musique valant le quart d'une Croche, ou la moitié d'une double-Croche. Il faut soixante-quatre *Quadruples-Croches* pour une Mesure à quatre Tems; mais on remplit rarement une Mesure, & même un Tems, de cette espece de Notes. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

La *Quadruple-Croche* est presque toujours liée avec d'autres Notes de pareille ou de différente

Valeur, & se figure ainsi ou Elle tire son nom des quatre traits ou Croche qu'elle porte.

QUANTITÉ. Ce mot, en Musique de mê qu'en Prosodie, ne signifie pas le nombre d Notes ou des Syllabes, mais la durée relati qu'elles doivent avoir. La *Quantité* produit Rhythme, comme l'Accent produit l'Intonatio Du Rhythme & de l'Intonation résulte la M lodie. (Voyez MÉLODIE.)

QUARRÉ, *adj.* On appelloit autrefois B *Qua ré* ou B *Dur*, le signe qu'on appelle aujourd'h *Béquarre*. (Voyez B.)

QUARRÉE ou BREVE, *adj. pris substantiv.* So te de Note (faite comme on peut voir à la D. *Fig.* 8. *lig.* 3.), & qui tire son nom de figure. Dans nos anciennes Musiques, elle val tantôt trois Rondes ou semi-Breves, & tan deux, selon que la Prolation étoit parfaite imparfaite. (Voyez PROLATION.)

Maintenant la *Quarrée* vaut toujours de Rondes, mais on l'emploie assez rarement.

QUART-DE-SOUPIR, *s. m.* Valeur de silen qui marque, comme le porte son nom, la qu trieme partie d'un soupir; c'est-à-dire, l'équi lent d'une double-croche. On peut voir (*Pl.* *Fig.* 9.) les deux différentes manieres de l'écri des François & des Italiens. (Voyez SOUPIR VALEUR DES NOTES.)

QUART-DE-TON, *f. m.* Intervalle introduit dans le Genre Enharmonique par Ariſtoxène, & duquel la raiſon eſt ſourde. (Voyez ECHELLE, ENHARMONIQUE, INTERVALLE, PYTHAGORICIENS.)

Nous n'avons, ni dans l'oreille, ni dans les calculs Harmoniques, aucun principe qui nous puiſſe fournir l'Intervalle exact d'un *Quart-de-Ton*; & quand on conſidere quelles opérations géométriques ſont néceſſaires pour le déterminer ſur le Monocorde, on eſt bien tenté de ſoupçonner qu'on n'a peut-être jamais entonné & qu'on n'entonnera peut-être jamais de *Quart-de-Ton* juſte, ni par la Voix, ni ſur aucun Inſtrument.

Les Muſiciens appellent auſſi *Quart-de-Ton* l'Intervalle qui, de deux Notes à un Ton l'une de l'autre, ſe trouve entre le Bémol de la ſupérieure & le Dièſe de l'inférieure; Intervalle que le Tempérament fait évanouir, mais que le calcul peut déterminer.

Ce *Quart-de-Ton* eſt de deux eſpeces; ſavoir, l'Enharmonique majeur, dans le rapport de 576 à 625, qui eſt le complément de deux ſémi-Tons mineurs au *Ton* majeur; & l'Enharmonique mineur, dans la raiſon de 125 à 128, qui eſt le complément des deux mêmes ſémi-Tons mineurs au *Ton* mineur.

QUARTE, *f. f.* La troiſieme des Conſonnances dans l'ordre de leur génération. La *Quarte*

est une Consonnance parfaite ; son rapport est de 3 à 4 ; elle est composée de trois Degrés diatoniques formés par quatre Sons ; d'où lui vient le nom de *Quarte*. Son Intervalle est de deux Tons & demi ; savoir, un *Ton* majeur, un Ton mineur, & un sémi-Ton majeur.

La *Quarte* peut s'altérer de deux manieres ; savoir, en diminuant son Intervalle d'un sémi-Ton, & alors elle s'appelle *Quarte diminuée* ou *fausse-Quarte* ; ou en augmentant d'un sémi-Ton ce même Intervalle, & alors elle s'appelle *Quarte superflue* ou *Triton* ; parce que l'Intervalle en est de trois Tons pleins : il n'est que de deux Tons, c'est-à-dire, d'un *Ton*, & deux sémi-Tons dans la *Quarte diminuée* ; mais ce dernier Intervalle est banni de l'Harmonie, & pratiqué seulement dans le Chant.

Il y a un Accord qui porte le nom de *Quarte* ou *Quarte & Quinte*. Quelques-uns l'appellent Accord de Onzieme : c'est celui où sous un Accord de Septieme on suppose à la Basse un cinquieme Son, une Quinte au-dessous du Fondamental : car alors ce Fondamental fait Quinte avec le Son supposé, & sa Septieme fait Onzieme. (Voyez SUPPOSITION.)

Un autre Accord s'appelle *Quarte superflue* ou *Triton*. C'est un Accord sensible dont la dissonance est portée à la Basse : car alors la Note sensible fait Triton sur cette dissonnance. (Voyez ACCORD.)

Deux *Quartes* justes de suite sont permises en composition, même par Mouvement semblable, pourvu qu'on y ajoute la Sixte : mais ce sont des passages dont on ne doit pas abuser, & que la Basse fondamentale n'autorise pas extrêmement.

QUARTER, *v. n.* C'étoit, chez nos anciens Musiciens une maniere de procéder dans le Déchant ou Contrepoint plutôt par Quartes que par Quintes : c'étoit ce qu'ils appelloient aussi par un mot Latin plus barbare encore que le François, *Diatessaronare.*

QUATORZIEME, *s. f.* Réplique ou Octave de la Septieme. Cet Intervalle s'appelle *Quatorzieme*, parce qu'il faut former quatorze Sons pour passer diatoniquement d'un de ses termes à l'autre.

QUATUOR, *s. m.* C'est le nom qu'on donne aux morceaux de Musique vocale ou instrumentale qui sont à quatre Parties récitantes. (Voyez PARTIES.) Il n'y a point de vrais *Quatuor*, ou ils ne valent rien. Il faut que dans un bon *Quatuor* les Parties soient presque toujours alternatives, parce que dans tout Accord il n'y a que deux Parties tout au plus qui fassent Chant & que l'oreille puisse distinguer à la fois ; les deux autres ne sont qu'un pur remplissage, & l'on ne doit point mettre de remplissage dans un *Quatuor.*

QUEUE, *s. f.* On distingue dans les Notes la tète & la *Queue.* La tète est le corps même de la Note ; la *Queue* est ce trait perpendiculaire qui tient à la tète & qui monte ou descend in-

différemment à travers la Portée. Dans le Plain-Chant la plupart des Notes n'ont pas de Queue; mais dans la Musique il n'y a que la Ronde qui n'en ait point. Autrefois la Breve ou Quarrée n'en avoit pas non plus; mais les différentes positions de la Queue servoient à distinguer les valeurs des autres Notes, & sur-tout de la Plique. (Voyez PLIQUE.)

Aujourd'hui la Queue ajoutée aux Notes du Plain-Chant prolonge leur durée; elle l'abrege au contraire, dans la Musique, puisqu'une Blanche ne vaut que la moitié d'une Ronde.

QUINQUE, *s. m.* Nom qu'on donne aux morceaux de Musique vocale ou instrumentale qui sont à cinq Parties récitantes. Puisqu'il n'y a pas de vrai *Quatuor*, à plus forte raison n'y a-t-il pas de véritable *Quinque*. L'un & l'autre de ces mots, quoique passés de la Langue Latine dans la Françoise, se prononcent comme en Latin.

QUINTE, *s. f.* La seconde des Consonnances dans l'ordre de leur génération. La *Quinte* est une Consonnance parfaite. (Voyez CONSONNANCE.) Son rapport est de 2 à 3. Elle est composée de quatre Degrés diatoniques, arrivant au cinquieme Son, d'où lui vient le nom de *Quinte*. Son Intervalle est de trois *Tons* & demi; savoir, deux *Tons* majeurs un *Ton* mineur, & un sémi-Ton majeur.

La *Quinte* peut s'altérer de deux manieres; savoir, en diminuant son Intervalle d'un sémi-

Ton, & alors elle s'appelle *Fausse-Quinte*, & devroit s'appeller *Quinte-diminuée*; ou en augmentant d'un sémi-Ton le même Intervalle, & alors elle s'appelle *Quinte-superflue.* De sorte que la *Quinte-superflue* a quatre *Tons*, & la *Fausse-Quinte* trois seulement, comme le Triton, dont elle ne differe dans nos systêmes que par le nombre des Degrés. (Voyez FAUSSE-QUINTE.)

Il y a deux Accords qui portent le nom de *Quinte*; savoir, l'Accord de *Quinte & Sixte*, qu'on appelle aussi *grande-Sixte* ou *Sixte-ajoutée*; & l'Accord de *Quinte-superflue.*

Le premier de ces deux Accords se considere en deux manieres; savoir, comme un Renversement de l'Accord de Septieme, la Tierce du Son Fondamental étant portée au grave; c'est l'Accord de *grande-Sixte*; (Voyez SIXTE.) ou bien comme un Accord direct dont le Son Fondamental est au grave, & c'est alors l'Accord de *Sixte-ajoutée.* (Voyez DOUBLE-EMPLOI.)

Le second se considere aussi de deux manieres, l'une par les François, l'autre par les Italiens. Dans l'Harmonie Françoise la *Quinte superflue* est l'Accord dominant en Mode mineur, au-dessous duquel on fait entendre la Médiante qui fait *Quinte-superflue* avec la Note sensible. Dans l'Harmonie Italienne, la *Quinte-superflue* ne se pratique que sur la Tonique en Mode majeur, lorsque, par accident, sa *Quinte* est dièsée, faisant alors Tierce majeure sur la Médiante

&

& par conséquent *Quinte-superflue* sur la Tonique. Le principe de cet Accord, qui paroît sortir du Mode, se trouvera dans l'exposition du Systême de M. Tartini. (Voyez Systeme.)

Il est défendu, en composition, de faire deux *Quintes* de suite par mouvement semblable entre les mêmes Parties : cela choqueroit l'oreille en formant une double Modulation.

M. Rameau prétend rendre raison de cette regle par le défaut de liaison entre les Accords. Il se trompe. Premiérement on peut former ces deux *Quintes* & conserver la liaison harmonique. Secondement, avec cette liaison, les deux *Quintes* sont encore mauvaises. Troisiémement, il faudroit, par le même principe, étendre, comme autrefois, la regle aux Tierces majeures; ce qui n'est pas & ne doit pas être. Il n'appartient pas à nos hypotheses de contrarier le jugement de l'oreille, mais seulement d'en rendre raison.

Quinte-Fausse, est une *Quinte* réputée juste dans l'Harmonie, mais qui, par la force de la Modulation, se trouve affoiblie d'un sémi-Ton: telle est ordinairement la *Quinte* de l'Accord de Septieme sur la seconde Note du Ton en Mode mineur.

La *fausse-Quinte* est une Dissonnance qu'il faut sauver : mais la *Quinte-Fausse* peut passer pour Consonnance & être traitée comme telle quand on compose à quatre Parties. (Voyez Fausse-Quinte.)

Quinte, eſt auſſi le nom qu'on donne en France à cette Partie inſtrumentale de rempliſſage qu'en Italie on appelle *Viola.* Le nom de cette Partie a paſſé à l'Inſtrument qui la joue.

Quinter, *v. n.* C'étoit, chez nos anciens Muſiciens, une maniere de procéder dans le Déchant ou Contrepoint plutôt par *Quintes* que par Quartes. C'eſt ce qu'ils appelloient auſſi dans leur Latin, *Diapentiſſare.* Muris s'étend fort au long ſur les regles convenables pour *Quinter* ou Quarter à propos.

Quinzieme, *ſ. f.* Intervalle de deux Octaves. (Voyez Double-Octave.)



R.

Ranz-des-Vaches. Air célebre parmi les Suiſſes, & que leurs jeunes Bouviers jouent ſur la Cornemuſe en gardant le bétail dans les montagnes. Voyez l'Air noté *Pl.* N. Voyez auſſi l'article Musique où il eſt fait mention des étranges effets de cet Air.

Ravalement. Le Clavier ou Syſtême à *Ravalement*, eſt celui qui, au lieu de ſe borner à Quatre Octaves comme le Clavier ordinaire, s'étend à cinq, ajoutant une Quinte au-deſſous de l'*ut* d'en bas, une Quarte au-deſſus de l'*ut*

d'en haut, & embrassant ai
deux *fa*. Le mot *Ravalemen*
d'Orgue & de Claveffin, &
ces Inftrumens fur lefquels
cinq Octaves. Les Inftrume
me rarement l'*ut* d'en haut
l'Accord des Baffes ne leur p
fer l'*ut* d'en bas.

RÉ. Syllabe par laquelle c
Note de la Gamme. Cette
s'exprime par la lettre D. (Voy

RECHERCHE, *f. f.* Efpece
Fantaifie fur l'Orgue ou fur l
laquelle le Muficien affecte de
raffembler les principaux trait
de Chant qui viennent d'être
vont l'être dans un Concert.
nairement fur le Champ fans
demande, par conféquent, beau

Les Italiens appellent encore
Cadences, ces *Arbitrii* ou Points
Chanteur fe donne la liberté d
taines Notes de fa Partie, fufpenc
parcourant les diverfes Cordes
même en fortant quelquefois, fe
fon génie & les routes de fon goû
tout l'Accompagnement s'arrête ju
lui plaife de finir.

RÉCIT, *f. m.* Nom générique

se chante à voix seule. On dit, un *Récit* de Basse, un *Récit* de Haute-Contre. Ce mot s'applique même en ce sens aux Instrumens. On dit, un *Récit* de Violon, de Flûte, de Hautbois. En un mot *Réciter* c'est chanter ou jouer seul une Partie quelconque, par opposition au Chœur & à la Symphonie en général, où plusieurs chantent ou jouent la même Partie à l'Unisson.

On peut encore appeller *Récit* la Partie où regne le Sujet principal, & dont toutes les autres ne sont que l'Accompagnement. On a mis dans le Dictionnaire de l'Académie Françoise, *les Récits ne sont point assujettis à la Mesure comme les Airs.* Un *Récit* est souvent un Air, & par conséquent Mesuré. L'Académie auroit-elle confondu le *Récit* avec le *Récitatif ?*

RE'CITANT, *Partic.* Partie *Récitante* est celle qui se chante par une seule Voix, ou se joue par un seul Instrument; par opposition aux Parties de Symphonie & de Chœur qui sont exécutées à l'Unisson par plusieurs Concertans. (Voyez RE'CIT.)

RE'CITATION, *s. f.* Action de Réciter la Musique. (Voyez RE'CITER.)

RE'CITATIF, *s. m.* Discours récité d'un ton musical & harmonieux. C'est une maniere de Chant qui approche beaucoup de la parole, une déclamation en Musique, dans laquelle le Musicien doit imiter, autant qu'il est possible, les

inflexions de voix du Déclamateur,
est nommé *Récitatif*, parce qu'il s'
narration, au récit, & qu'on s'en
Dialogue dramatique. On a mis dan
naire de l'Académie, que le Récit
débité : il y a des *Récitatifs* qui
débités, d'autres qui doivent être

La perfection du *Récitatif* dépe
du caractere de la Langue ; plus l
accentuée & mélodieuse, plus le
naturel, & approche du vrai disco
que l'Accent noté dans une Lang
musicale : mais dans une Langue pes
& sans accent, le *Récitatif* n'est q
des cris, de la Psalmodie ; on n
plus la parole. Ainsi le meilleur *Ré*
lui où l'on chante le moins. Voilà
ble, le seul vrai principe tiré de
la chose, sur lequel on doive se
juger du *Récitatif*, & comparer cel
gue à celui d'une autre.

Chez les Grecs, toute la Poési
citatif, parce que la Langue étant
il suffisoit d'y ajouter la Cadence
la Récitation soutenue, pour ren
citation tout-à-fait musicale ; d'où
qui versifioient appelloient cela
usage, passé ridiculement dans l
gues, fait dire encore aux Poëte

lorsqu'ils ne font aucune sorte de Chant. Les Grecs pouvoient chanter en parlant; mais chez nous il faut parler ou chanter; on ne sauroit faire à la fois l'un & l'autre. C'est cette distinction même qui nous a rendu le *Récitatif* nécessaire. La Musique domine trop dans nos Airs, la Poésie y est presque oubliée. Nos Drames lyriques sont trop chantés pour pouvoir l'être toujours. Un Opéra qui ne seroit qu'une suite d'Air ennuieroit presque autant qu'un seul Air de la même étendue. Il faut couper & séparer les Chants par de la parole; mais il faut que cette parole soit modifiée par la Musique. Les idées doivent changer, mais la Langue doit rester la même. Cette Langue une fois donnée, en changer dans le cours d'une Piece, seroit vouloir parler moitié François, moitié Allemand. Le passage du discours au Chant, & réciproquement, est trop disparat; il choque à la fois l'oreille & la vraisemblance: deux interlocuteurs doivent parler ou chanter; ils ne sauroient faire alternativement l'un & l'autre. Or le *Récitatif* est le moyen d'union du Chant & de la parole; c'est lui qui sépare & distingue les Airs; qui repose l'oreille étonnée de celui qui précede & la dispose à goûter celui qui suit: enfin c'est à l'aide du *Récitatif* que ce qui n'est que dialogue, récit, narration dans le Drame, peut se rendre sans sortir de la Langue donnée, & sans déplacer l'éloquence des Airs.

On ne mesure point le *Récitatif* en c
Cette Mesure, qui caractérise les Airs,
la déclamation récitative. C'est l'Accer
Grammatical, soit Oratoire, qui doit seu
la lenteur ou la rapidité des Sons, de m
leur élévation ou leur abaissement. Le
siteur, en notant le *Récitatif*, sur quelc
sure déterminée, n'a en vue que de fixe
respondance de la Basse-continue & du
& d'indiquer, à-peu-près, comment
marquer la quantité des syllabes, cade
scander les vers. Les Italiens ne se ser
mais pour leur *Récitatif* que de la M
quatre Tems; mais les François entren
leur de toutes sortes de Mesures.

Ces derniers arment aussi la Clef de
sortes de Transpositions, tant pour le
que pour les Airs, ce que ne font pas
liens; mais ils notent toujours le *Réci*
naturel: la quantité de Modulations doi
chargent, & la promptitude des Tran
faisant que la Transposition convenable à
ne l'est plus à ceux dans lesquels on pass
tiplieroit trop les Accidens sur les mêmes
& rendroit le *Récitatif* presque impossil
vre, & très-difficile à noter.

En effet, c'est dans le *Récitatif* qu
faire usage des Transitions harmonique
recherchées, & des plus savantes Mod
Les Airs n'offrant qu'un sentiment, qu'

ge; renfermés enfin dans quelque unité d'expreſſion, ne permettent guere au Compoſiteur de s'éloigner du Ton principal; & s'il vouloit moduler beaucoup dans un ſi court eſpace, il n'offriroit que des Phraſes étranglées, entaſſées, & qui n'auroient ni liaiſon, ni goût, ni Chant. Défaut très-ordinaire dans la Muſique Françoiſe, & même dans l'Allemande.

Mais dans le *Récitatif*, où les expreſſions, les ſentimens, les idées varient à chaque inſtant, on doit employer des Modulations également variées qui puiſſent repréſenter, par leurs contextures, les ſucceſſions exprimées par le diſcours du Récitant. Les inflexions de la Voix parlante ne ſont pas bornées aux Intervalles muſicaux; elles ſont infinies, & impoſſibles à déterminer. Ne pouvant donc les fixer avec une certaine préciſion, le Muſicien, pour ſuivre la parole, doit au moins les imiter le plus qu'il eſt poſſible, & afin de porter dans l'eſprit des Auditeurs l'idée des Intervalles & des Accens, qu'il ne peut exprimer en Notes, il a recours à des Tranſitions qui les ſuppoſent; ſi, par exemple, l'Intervalle du ſémi-Ton majeur au mineur lui eſt néceſſaire, il ne le notera pas, il ne ſauroit; mais il vous en donnera l'idée à l'aide d'un paſſage Enharmonique. Une marche de baſſe ſuffit ſouvent pour changer toutes les idées & donner au *Récitatif* l'accent & l'inflexion que l'Acteur ne peut exécuter.

Au reste, comme il importe que l'Aud
soit attentif au *Récitatif*, & non pas à la I
qui doit faire son effet sans être écoutée ; i
de-là que la Basse doit rester sur la même
autant qu'il est possible ; car c'est au m
qu'elle change de Note & frappe une autre
qu'elle se fait écouter. Ces momens étant
& bien choisis, n'usent point les grands
ils distraisent moins fréquemment le Spe
& le laissent plus aisément dans la pers
qu'il n'entend que parler, quoique l'Ha
agisse continuellement sur son oreille. R
marque un plus mauvais *Récitatif* que ce
perpétuellement sautillantes, qui courent
che en Croche après la succession Harmo
& font, sous la Mélodie de la Voix, un
maniere de Mélodie fort plate & fort enn
Le Compositeur doit savoir prolonger &
ses Accords sur la même Note de Basse
changer qu'au moment où l'inflexion
tatif devenant plus vive reçoit plus
ce changement de Basse, & empêche
de le remarquer.

Le *Récitatif* ne doit servir qu'à lier
ture du Drame, à séparer & faire
Airs, à prévenir l'étourdissement que
la continuité du grand bruit ; mais
quent que soit le Dialogue, quelqu'én
savant que puisse être le *Récitatif*,
durer qu'autant qu'il est nécessaire à

parce que ce n'eſt point dans le *Récitatif* qu'agit le charme de la Muſique, & que ce n'eſt cependant que pour déployer ce charme qu'eſt inſtitué l'Opéra. Or, c'eſt en ceci qu'eſt le tort des Italiens, qui, par l'extrême longueur de leurs ſcenes, abuſent du *Récitatif.* Quelque beau qu'il ſoit en lui-même, il ennuie, parce qu'il dure trop, & que ce n'eſt pas pour entendre du *Récitatif* que l'on va à l'Opéra. Démoſthene parlant tout le jour ennuieroit à la fin; mais il ne s'en ſuivroit pas de-là que Démoſthene fût un Orateur ennuyeux. Ceux qui diſent que les Italiens eux-mêmes trouvent leur *Récitatif* mauvais, le diſent bien gratuitement; puiſqu'au contraire il n'y a point de partie dans la Muſique dont les Connoiſſeurs faſſent tant de cas & ſur laquelle ils ſoient auſſi difficiles. Il ſuffit même d'exceller dans cette ſeule partie, fût-on médiocre dans toutes les autres, pour s'élever chez eux au rang des plus illuſtres Artiſtes, & le célebre *Porpora* ne s'eſt immortaliſé que par-là.

J'ajoute que, quoiqu'on ne cherche pas communément dans le *Récitatif* la même énergie d'expreſſion que dans les Airs, elle s'y trouve pourtant quelquefois; & quand elle s'y trouve, elle y fait plus d'effet que dans les Airs mêmes. Il y a peu de bons Opéra, où quelque grand morceau de *Récitatif* n'excite l'admiration des Connoiſſeurs, & l'intérêt dans tout le Spectacle; l'effet de ces morceaux montre aſſez que le

défaut qu'on impute au genr
la maniere de le traiter.

M. Tartini rapporte avoir en
à l'Opéra d'Ancône , un morc
d'une seule ligne , & sans autr
ment que la Basse, faire un effet p
seulement sur les Professeurs de
tous les Spectateurs. „ C'étoit, d
„ mencement du troisieme Acte.
„ présentation un silence profond
„ Spectacle annonçoit les approche
„ rible morceau. On voyoit les vi
„ on se sentoit frissonner , & l'on
„ l'un l'autre avec une sorte d'effroi
„ toit ni des pleurs , ni des plainte
„ un certain sentiment de rigueur à
„ daigneuse qui troubloit l'ame , serro
„ & glaçoit le sang. " Il faut transcrire
original ; ces effets sont si peu connu
Théatres, que notre Langue est peu
les exprimer.

L'anno quatordecimo del secolo presente ne
ma che si rappresentava in Ancona , v'era
cipio dell' Atto terzo una riga di Recitat.
accompagnato da altri stromenti che dal Bass
cui, tanto in noi professori quanto negli asco.
si destava una tal e tanta commozione di a
che tutti si guardavano in faccia l'un l'altr
la evidente mutazione di colore che si face
ciascheduno di noi. L'effetto non era di piant

ricordo benissimo che le parole erano di sdegno) ma di un certo rigore e freddo nel sangue, che di fatto turbava l'animo. Tredeci volte si recitò il Dramma, e sempre seguì l'effetto stesso universalmente; di che era segno palpabile il sommo previo silenzio, con cui l'Uditorio tutto si apparecchiava à goderne l'effetto.

RÉCITATIF ACCOMPAGNÉ, est celui auquel, outre la Basse-continue, on ajoute un Accompagnement de Violons. Cet Accompagnement, qui ne peut guere être syllabique, vu la rapidité du débit, est ordinairement formé de longues Notes soutenues sur des Mesures entieres, & l'on écrit pour cela sur toutes les Parties de Symphonie le mot *Sostenuto*, principalement à la Basse, qui, sans cela, ne frapperoit que des coups secs & détachés à chaque changement de Note, comme dans le *Récitatif* ordinaire; au lieu qu'il faut alors filer & soutenir les Sons selon toute la valeur des Notes. Quand l'Accompagnement est mesuré, cela force de mesurer aussi le *Récitatif*, lequel alors suit & accompagne en quelque sorte l'accompagnement.

RÉCITATIF MESURÉ. Ces deux mots sont contradictoires. Tout *Récitatif* où l'on sent quelqu'autre Mesure que celle des vers n'est plus du *Récitatif*. Mais souvent un *Récitatif* ordinaire se change tout-d'un-coup en Chant, & prend de la Mesure & de la Mélodie; ce qui se marque en écrivant sur les Parties *à Tempo* ou *à Battuta*

Ce contraste, ce changement bien
duit des effets surprenans. Dans
Récitatif debité, une réflexion te
tive prend l'Accent musical & s
l'instant par les plus douces inflexi
puis, coupée de la même maniere
tre réflexion vive & impétueuse
rompt brusquement pour reprenc
tout le débit de la parole. Ces m
& mesurés, accompagnés, pour
Flûtes & de Cors de Chasse, ne
dans les grands *Récitatifs* Italien

On mesure encore le *Récitatif*
compagnement dont on le charge
& mesuré lui-même, oblige le
former son débit. C'est moins a
mesuré que, comme je l'ai dit
Récitatif accompagnant l'Accom

RE'CITATIF OBLIGE'. C'est
mêlé de Ritournelles & de trait
oblige pour ainsi dire le Récit
l'un envers l'autre, en sorte c
attentifs & s'attendre mutuell
ges alternatifs de Récitatif & d
de tout l'éclat de l'Orchestre
de plus touchant, de plus ra
énergique dans toute la Musiq
teur agité, transporté d'une p
permet pas de tout dire, s'inte
fait des réticences, durant les

parle pour lui ; & ces ſilences, ainſi remplis, affectent infiniment plus l'Auditeur que ſi l'Acteur diſoit lui-même tout ce que la Muſique fait entendre. Juſqu'ici la Muſique Françoiſe n'a ſu faire aucun uſage du *Récitatif obligé.* L'on a tâché d'en donner quelque idée dans une ſcene du *Devin du Village*, & il paroît que le Public a trouvé qu'une ſituation vive, ainſi traitée, en devenoit plus intéreſſante. Que ne feroit point le *Récitatif obligé* dans des ſcenes grandes & pathétiques, ſi l'on en peut tirer ce parti dans un genre ruſtique & badin?

RE'CITER, *v. a.* & *n.* C'eſt chanter ou jouer ſeul dans une Muſique, c'eſt exécuter un *Récit.* (Voyez RE'CIT.)

RE'CLAME, *ſ. f.* C'eſt dans le Plain-Chant la partie du Répons que l'on reprend après le verſet. (Voyez RE'PONS.)

REDOUBLE', *adj.* On appelle *Intervalle redoublé* tout Intervalle ſimple porté à ſon Octave. Ainſi la Treizieme, composée d'une Sixte & de l'Octave, eſt une *Sixte redoublée*, & la Quinzieme qui eſt une Octave ajoutée à l'Octave, eſt une Octave *redoublée.* Quand, au lieu d'une Octave, on en ajoute deux, l'Intervalle eſt triplé ; quadruplé, quand on ajoute trois Octaves.

Tout Intervalle dont le nom paſſe ſept en nombre, eſt tout au moins *redoublé.* Pour trouver le ſimple d'un Intervalle *redoublé* quelconque, rejettez ſept autant de fois que vous le pourrez

du nom de cet Intervalle,
nom de l'Intervalle ſimple :
ſept, il en reſte ſix ; ainſi la
Sixte *redoublée*. De quinze ôt
ou quatorze, il reſte un : ain
un Uniſſon triplé, ou une O

Réciproquement pour *redou*
ſimple quelconque, ajoutez-y
rez le nom du même Interval
tripler un Intervalle ſimple,
torze, &c. (Voyez INTERVA

RE'DUCTION, *ſ. f.* Suite de
diatoniquement. Ce terme, n
oppoſé, *Déduction*, n'eſt gue
dans le Plain-Chant.

REFRAIN. Terminaiſon de t
d'une Chanſon par les mêmes
même Chant, qui ſe dit ordi
fois.

REGLE DE L'OCTAVE. Form
publiée la premiere fois par le
1700, laquelle détermine, ſur
nique de la Baſſe, l'Accord con
degré du Ton, tant en Mod
Mode mineur, & tant en mon
cendant.

On trouve, *Pl. L. Fig. 6*
chiffrée ſur l'Octave du Mode
7, ſur l'Octave du Mode min

Pourvu que le Ton ſoit bien déterminé, on ne ſe trompera pas en accompagnant ſur cette *Regle*, tant que l'Auteur ſera reſté dans l'Harmonie ſimple & naturelle que comporte le Mode. S'il ſort de cette ſimplicité par des Accords par ſuppoſition ou d'autres licences, c'eſt à lui d'en avertir par des Chiffres convenables ; ce qu'il doit faire auſſi à chaque changement de Ton : mais tout ce qui n'eſt point chiffré doit s'accompagner ſelon la *Regle de l'Octave*, & cette *Regle* doit s'étudier ſur la Baſſe-fondamentale pour en bien comprendre le ſens.

Il eſt cependant fâcheux qu'une formule deſtinée à la pratique des *Regles* élémentaires de l'Harmonie, contienne une faute contre ces mêmes *Regles*; c'eſt apprendre de bonne heure aux commençans à tranſgreſſer les loix qu'on leur donne. Cette faute eſt dans l'Accompagnement de la ſixieme Note dont l'Accord chiffré d'un *6*, peche contre les *Regles*; car il ne s'y trouve aucune liaiſon, & la Baſſe-fondamentale deſcend diatoniquement d'un Accord parfait ſur un autre Accord parfait ; licence trop grande pour pouvoir faire *Regle*.

On pourroit faire qu'il y eût liaiſon, en ajoutant une Septieme à l'Accord parfait de la Dominante ; mais alors cette Septieme, devenue Octave ſur la Note ſuivante, ne ſeroit point ſauvée, & la Baſſe-fondamentale, deſcendant dia-

diatoniquement sur un Accord parfai
Accord de Septieme, seroit une man
ment intolérable.

On pourroit aussi donner à cette fin
l'Accord de petite Sixte, dont la Qu
liaison; mais ce seroit fondamentaleme
cord de Septieme avec Tierce mineur
Dissonnance ne seroit pas préparée; c
encore contre les *Regles*. (Voyez PRÉPA

On pourroit chiffrer Sixte-Quarte l
sixieme Note, & ce seroit alors l'Accord
de la Seconde; mais je doute que les M
approuvassent un Renversement aussi mal
du que celui-là; Renversement que l'oreill
dopte point, & sur un Accord qui éloigne
l'idée de la Modulation principale.

On pourroit changer l'Accord de la Domina
en lui donnant la Sixte-Quarte au lieu c
Septieme, & alors la Sixte simple iroit très-
sur la sixieme Note qui suit; mais la Sixte-Qua
iroit très-mal sur la Dominante, à mo
qu'elle n'y fût suivie de l'Accord parfait ou
la Septieme; ce qui rameneroit la difficult
Une *Regle* qui sert non-seulement dans la pra
que, mais de modele pour la pratique, ne d
point se tirer de ces combinaisons théoriques r
jettées par l'oreille; & chaque Note, sur-tout
Dominante, y doit porter son Accord propr
lorsqu'elle peut en avoir un.

Je tiens donc pour une chose certaine, q

nos *Regles* ſont mauvaiſes, ou que l'Accord de Sixte, dont on Accompagne la Sixieme Note en montant, eſt une faute qu'on doit corriger, & que pour Accompagner réguliérement cette Note, comme il convient dans une formule, il n'y a qu'un ſeul Accord à lui donner, ſavoir celui de Septieme; non une Septieme fondamentale, qui, ne pouvant dans cette marche ſe ſauver que d'une autre Septieme, feroit une faute; mais une Septieme renverſée d'un Accord de Sixte-ajoutée ſur la Tonique. Il eſt clair que l'Accord de la Tonique eſt le ſeul qu'on puiſſe inſérer réguliérement entre l'Accord parfait ou de Septieme ſur la Dominante, & le même Accord ſur la Note ſenſible qui ſuit immédiatement. Je ſouhaite que les gens de l'Art trouvent cette correction bonne; je ſuis ſûr au moins qu'ils la trouveront réguliere.

Régler le Papier. C'eſt marquer ſur un papier blanc les Portées pour y noter la Muſique. (Voyez Papier Réglé.)

Régleur, *ſ. m.* Ouvrier qui fait profeſſion de régler les papiers de Muſique. (Voyez Copiste.)

Réglure, *ſ. f.* Maniere dont eſt réglé le papier. *Cette Réglure eſt trop noire. Il y a plaiſir de Noter ſur une Réglure bien nette.* (Voyez Papier Réglé.)

Relation, *ſ. f.* Rapport qu'ont entr'eux les deux Sons qui forment un Intervalle, conſidéré par le genre de cet Intervalle. La *Relation* eſt

juste, quand l'Intervalle est ju
neur; elle est *fausse*, quand
diminué. (Voyez INTERVALL

Parmi les *fausses Relations*
comme telles dans l'Harmonie
les deux Sons ne peuvent ent
Mode. Ainsi le Triton, qui d
une *fausse Relation*, n'en est u
nie que lorsqu'un des deux Son
est une Corde étrangere au M
diminuée, quoique bannie de l
pas toujours une *fausse Relation*.
minuée & superflue, étant no
Intervalles bannis de l'Harmoni
ticables dans le même Mode, l
fausses Relations. Il en est de mê
& des Sixtes-diminuées & superfl
derniere soit admise aujourd'hui.

Autrefois les *fausses Relations*
défendues. A présent elles sont
permises dans la Mélodie, mais r
monie. On peut pourtant les y
pourvu qu'un des deux Sons qui f
Relation, ne soit admis que co
goût, & non comme partie
l'Accord.

On appelle encore *Relation enh*
tre deux Cordes qui sont à un T
le rapport qui se trouve entre le
férieure & le Bémol de la Supé

par le Tempérament, la même touche sur l'Orgue & sur le Clavessin; mais en rigueur ce n'est pas le même Son, & il y a entr'eux un Intervalle enharmonique. (Voyez ENHARMONIQUE.)

REMISSE, *adj.* Les Sons *Remisses* sont ceux qui ont peu de force, ceux qui étant fort graves ne peuvent être rendus que par des Cordes extrêmement lâches, ni entendus que de fort près. *Remisse* est l'opposé d'*Intense*, & il y a cette différence entre *Remisse* & *bas* ou *foible*, de même qu'entre *Intense* & *haut* ou *fort*, que *bas* & *haut* se disent de la sensation que le Son porte à l'oreille; au lieu qu'*Intense* & *Remisse* se rapportent plutôt à la cause qui le produit.

RENFORCER, *v. a. pris en sens neutre.* C'est passer du *Doux* au *Fort*, ou du *Fort* au très-*Fort*, non tout d'un coup, mais par une gradation continue en renflant & augmentant les Sons, soit sur une Tenue, soit sur une suite de Notes, jusqu'à ce qu'ayant atteint celle qui sert de terme au *Renforcé*, l'on reprenne ensuite le jeu ordinaire. Les Italiens indiquent le *Renforcé* dans leur Musique par le mot *Crescendo*, ou par le mot *Rinforzando* indifféremment.

RENTRÉE, *s. f.* Retour du sujet, sur-tout après quelques Pauses de silence, dans une Fugue, une Imitation, ou dans quelque autre Dessein.

RENVERSÉ. En fait d'Intervalles, *Renversé* est opposé à *Direct.* (Voyez DIRECT.) Et en fait d'Accords, il est opposée à *Fondamental.* (Voyez FONDAMENTAL.)

Renversement, *s. m.* Changement d'ordre dans les Sons qui composent les Accords, & dans les Parties qui composent l'Harmonie : ce qui se fait en substituant à la Basse, par des Octaves, les Sons qui doivent être au Dessus, ou aux extrémités ceux qui doivent occuper le milieu ; & réciproquement.

Il est certain que dans tout Accord il y a un ordre fondamental & naturel, qui est celui de la génération de l'Accord même : mais les circonstances d'une succession, le goût, l'expression, le beau Chant, la variété, le rapprochement de l'Harmonie, obligent souvent le Compositeur de changer cet ordre en renversant la disposition des Accords, & par conséquent les Parties.

Comme trois choses peuvent être ordonnées en six manieres, & quatre choses en vingt-quatre manieres, il semble d'abord qu'un Accord parfait devroit être susceptible de six *Renversemens*, & un Accord dissonnant de vingt-quatre, puisque celui-ci est composé de quatre Sons, l'autre de trois, & que le *Renversement* ne consiste qu'en des transpositions d'Octaves. Mais il faut observer que dans l'Harmonie on ne compte point pour des *Renversemens* toutes les dispositions différentes des Sons supérieurs, tant que le même Son demeure au grave. Ainsi ces deux ordres de l'Accord parfait *ut mi sol*, & *ut sol mi* ne sont pris que pour un même *Renversement* ;

& ne portent qu'un même nom; ce qui réduit à trois tous les *Renversemens* de l'Accord parfait, & à quatre tous ceux de l'Accord dissonnant; c'est-à-dire, à autant de *Renversemens* qu'il entre de différens Sons dans l'Accord : car les Répliques des mêmes Sons ne sont ici comptées pour rien.

Toutes les fois donc que la Basse-fondamentale se fait entendre dans la Partie la plus grave, ou si la Basse-fondamentale est retranchée, toutes les fois que l'ordre naturel est gardé dans les Accords, l'Harmonie est directe. Dès que cet ordre est changé, ou que les Sons fondamentaux, sans être au grave, se font entendre dans quelque autre Partie, l'Harmonie est *renversée*. *Renversement* de l'Accord, quand le Son fondamental est transposé; *Renversement* de l'Harmonie, quand le Dessus ou quelque autre Partie marche comme devroit faire la Basse.

Par-tout où un Accord direct sera bien placé, ses *Renversemens* seront bien placés aussi, quant à l'Harmonie; car c'est toujours la même succession fondamentale. Ainsi à chaque Note de Basse-fondamentale, on est maître de disposer l'Accord à sa volonté, & par conséquent de faire à tout moment des *Renversemens* différens; pourvu qu'on ne change point la succession réguliere & fondamentale; que les Dissonnances soient toujours préparées & sauvées par les Parties qui les font entendre, que la Note sensible monte

toujours, & qu'on évite les fausses Relations trop dures dans une même Partie. Voilà la Clef de ces différences mystérieuses que mettent les Compositeurs entre les Accords où le Dessus syncope, & ceux où la Basse doit syncoper; comme, par exemple, entre la Neuvieme & la Seconde; c'est que dans les premiers l'Accord est direct & la Dissonnance dans le Dessus; dans les autres l'Accord est *renversé*, & la Dissonnance est à la Basse.

A l'égard des Accords par supposition, il faut plus de précautions pour les *Renverser*. Comme le Son qu'on ajoute à la Basse est entiérement étranger à l'Harmonie, souvent il n'y est souffert qu'à cause de son grand éloignement des autres Sons, qui rend la Dissonnance moins dure. Que si ce Son ajouté vient à être transposé dans les Parties supérieures, comme il l'est quelquefois; si cette transposition n'est faite avec beaucoup d'art, elle y peut produire un très-mauvais effet, & jamais cela ne sauroit se pratiquer heureusement sans retrancher quelque autre Son de l'Accord. Voyez au mot *Accord* les cas & le choix de ces retranchemens.

L'intelligence parfaite du *Renversement* ne dépend que de l'étude & de l'art: le choix est autre chose; il faut de l'oreille & du goût; il y faut l'expérience des effets divers, & quoique le choix du *Renversement* soit indifférent pour le fond de l'Harmonie, il ne l'est pas pour l'effet

& l'expreſſion. Il eſt certain que la Baſſe-fondamentale eſt faite pour ſoutenir l'Harmonie & régner au-deſſous d'elle. Toutes les fois donc qu'on change l'ordre & qu'on *renverſe* l'Harmonie, on doit avoir de bonnes raiſons pour cela: ſans quoi, l'on tombera dans le défaut de nos Muſiques récentes, où les Deſſus chantent quelquefois comme des Baſſes, & les Baſſes toujours comme des Deſſus, où tout eſt confus, *renverſé*, mal ordonné, ſans autre raiſon que de pervertir l'ordre établi & de gâter l'Harmonie.

Sur l'Orgue & le Claveſſin les divers *Renverſemens* d'un Accord, autant qu'une ſeule main peut les faire, s'appellent *faces*. (Voyez FACE.)

RENVOI, *ſ. m.* Signe figuré à volonté, placé communément au-deſſus de la Portée, lequel correſpondant à un autre ſigne ſemblable, marque qu'il faut, d'où eſt le ſecond, retourner où eſt le premier, de-là ſuivre juſqu'à ce qu'on trouve le Point final. (Voyez POINT.)

RÉPERCUSSION, *ſ. f.* Répétition fréquente des mêmes Sons. C'eſt ce qui arrive dans toute Modulation bien déterminée, où les Cordes eſſentielles du Mode, celles qui compoſent la Triade harmonique, doivent être rebattues plus ſouvent qu'aucune des autres. Entre les trois Cordes de cette Triade, les deux extrêmes, c'eſt-à-dire, la Finale & la Dominante, qui ſont proprement la répercuſſion du Ton, doivent être plus ſouvent rebattues que celle du milieu qui

n'est que la répercussion du Mode. (Voyez TON & MODE.)

RÉPÉTITION, *s. f.* Essai que l'on fait en particulier d'une Piece de Musique que l'on veut exécuter en public. Les *Répétitions* sont nécessaires pour s'assurer que les copies sont exactes, pour que les Acteurs puissent prévoir leurs Parties, pour qu'ils se concertent & s'accordent bien ensemble, pour qu'ils saisissent l'esprit de l'ouvrage & rendent fidellement ce qu'ils ont à exprimer. Les *Répétitions* servent au Compositeur même pour juger de l'effet de sa piece, & faire les changemens dont elle peut avoir besoin.

RÉPLIQUE, *s. f.* Ce terme, en Musique, signifie la même chose qu'*Octave*. (Voyez OCTAVE.) Quelquefois en composition l'on appelle aussi *Réplique* l'Unisson de la même Note dans deux Parties différentes. Il y a nécessairement des *Répliques* à chaque Accord dans toute Musique à plus de quatre Parties. (Voyez UNISSON.)

RÉPONS, *s. m.* Espece d'Antienne redoublée qu'on chante dans l'Eglise Romaine après les leçons de Matines ou les Capitules, & qui finit en maniere de Rondeau, par une Reprise appellée *Réclame*.

Le Chant du *Répons* doit être plus orné que celui d'une Antienne ordinaire, sans sortir pourtant d'une Mélodie mâle & grave, ni de celle qu'exige le Mode qu'on a choisi. Il n'est cependant pas nécessaire que le Verset d'un *Répons* se

termine par la Note finale du Mode ; il suffit que cette Finale termine le *Répons* même.

RÉPONSE, *s. f.* C'est, dans une Fugue, la rentrée du sujet par une autre Partie, après que la premiere l'a fait entendre ; mais c'est sur-tout dans une Contre-Fugue, la rentrée du sujet renversé de celui qu'on vient d'entendre. (Voyez FUGUE, CONTRE-FUGUE.)

REPOS, *s. m.* C'est la terminaison de la phrase, sur laquelle terminaison le Chant se repose plus ou moins parfaitement. Le *Repos* ne peut s'établir que par une Cadence pleine : si la Cadence est évitée, il ne peut y avoir de vrai *Repos* ; car il est impossible à l'oreille de se reposer sur une Dissonnance. On voit par là qu'il y a précisément autant d'especes de *Repos* que de sortes de Cadences pleines ; (Voyez CADENCE) & ces différens *Repos* produisent dans la Musique l'effet de la ponctuation dans le discours.

Quelques-uns confondent mal-à-propos les *Repos* avec les Silences, quoique ces choses soient fort différentes. (Voyez SILENCE.)

REPRISE, *s. f.* Toute Partie d'un Air, laquelle se répete deux fois, sans être écrite deux fois, s'appelle *Reprise*. C'est en ce sens qu'on dit que la premiere *Reprise* d'une Ouverture est grave, & la seconde gaie. Quelquefois aussi l'on n'entend par *Reprise* que la seconde Partie d'un Air. On dit ainsi que la *Reprise* du joli Menuet de

Dardanus ne vaut rien du tout. Enfin *Reprise* eſt encore chacune des Parties d'un Rondeau qui ſouvent en a trois, & quelquefois davantage, dont on ne répete que la premiere.

Dans la Note on appelle *Reprise* un ſigne qui marque que l'on doit répéter la Partie de l'Air qui le précede; ce qui évite la peine de la noter deux fois. En ce ſens on diſtingue deux *Repriſes*, la grande & la petite. La grande *Repriſe* ſe figure à l'Italienne par une double barre perpendiculaire avec deux points en dehors de chaque côté, ou à la Françoiſe par deux barres perpendiculaires un peu plus écartées, qui traverſent toute la Portée, & entre leſquelles on inſere un point dans chaque eſpace: mais cette ſeconde maniere s'abolit peu-à-peu; car ne pouvant imiter tout-à-fait la Muſique Italienne, nous en prenons du moins les mots & les ſignes; comme ces jeunes gens qui croient prendre le ſtyle de M. de Voltaire en ſuivant ſon orthographe.

Cette *Repriſe*, ainſi ponctuée à droite & à gauche, marque ordinairement qu'il faut recommencer deux fois, tant la Partie qui précede que celle qui ſuit; c'eſt pourquoi on la trouve ordinairement vers le milieu des Paſſe-pieds, Menuets, Gavottes, &c.

Lorſque la *Repriſe* a ſeulement des points à ſa gauche, c'eſt pour la répétition de ce qui précede, & lorſqu'elle a des points à ſa droite, c'eſt pour la répétition de ce qui ſuit. Il ſeroit du

moins à souhaiter que cette convention, adoptée par quelques-uns, fût tout-à-fait établie; car elle me paroît fort commode. Voyez (*Pl.* L. *Fig.* 8.) la figure de ces différentes *Reprises*.

La petite *Reprise* est, lorsqu'après une grande *Reprise* on recommence encore quelques-unes des dernieres Mesures avant de finir. Il n'y a point de signes particuliers pour la petite *Reprise*, mais on se sert ordinairement de quelque signe de Renvoi figuré au-dessus de la Portée. (Voyez Renvoi.)

Il faut observer que ceux qui notent correctement ont toujours soin que la derniere Note d'une *Reprise* se rapporte exactement pour la Mesure, & à celle qui commence la même *Reprise*, & à celle qui commence la *Reprise* qui suit, quand il y en a une. Que si le rapport de ces Notes ne remplit pas exactement la Mesure; après la Note qui termine une *Reprise*, on ajoute deux ou trois Notes de ce qui doit être recommencé, jusqu'à ce qu'on ait suffisamment indiqué comment il faut remplir la Mesure. Or, comme à la fin d'une premiere Partie on a premiérement la premiere Partie à reprendre, puis la seconde Partie à commencer, & que cela ne se fait pas toujours dans des Tems ou parties de Tems semblables; on est souvent obligé de noter deux fois la Finale de la premiere *Reprise*; l'une avant le signe de *Reprise* avec les premieres Notes de la premiere Partie; l'autre après le même signe pour commencer la seconde Partie.

Alors on trace un demi - cercle ou chapeau depuis cette premiere Finale jusqu'à sa répétition, pour marquer qu'à la seconde fois il faut passer, comme nul, tout ce qui est compris sous le demi cercle. Il m'est impossible de rendre cette explication plus courte, plus claire, ni plus exacte; mais la *Figure 9 de la Planche L* suffira pour la faire entendre parfaitement.

RE'SONNANCE, *s. f.* Prolongement ou réflexion du Son, soit par les vibrations continuées des Cordes d'un Instrument, soit par les parois d'un corps sonore, soit par la collision de l'air renfermé dans un Instrument à vent. (Voyez SON, MUSIQUE, INSTRUMENT.)

Les voûtes elliptiques & paraboliques résonnent, c'est-à-dire, réfléchissent le Son. (Voyez ECHO.)

Selon M. Dodart, le nez, la bouche, ni ses parties, comme le palais, la langue, les dents les levres ne contribuent en rien au Ton de la Voix; mais leur effet est bien grand pour la *Résonnance.* (Voyez VOIX.) Un exemple bien sensible de cela se tire d'un Instrument d'acier appellé Trompe de Béarn ou Guimbarde; lequel, si on le tient avec les doigts & qu'on frappe sur la languette, ne rendra aucun Son; mais si le tenant entre les dents on frappe de même, il rendra un Son qu'on varie en serrant plus ou moins, & qu'on entend d'assez loin, sur-tout dans le bas.

Dans les Instrumens à Cordes, tels que le Clavessin, le Violon, le Violoncelle, le Son vient uniquement de la Corde; mais la *Résonnance* dépend de la caisse de l'Instrument.

Resserrer l'Harmonie. C'est rapprocher les Parties les unes des autres dans les moindres Intervalles qu'il est possible. Ainsi pour resserrer cet Accord *ut sol mi*, qui comprend une Dixieme, il faut renverser ainsi *ut mi sol*, & alors il ne comprend qu'une Quinte. (Voyez Accord, Renversement.)

Rester, *v. n. Rester* sur une syllabe, c'est la prolonger plus que n'exige la Prosodie, comme on fait sous les Roulades; & *Rester* sur une Note, c'est y faire une Tenue, ou la prolonger jusqu'à ce que le sentiment de la Mesure soit oublié.

Rhythme, *s. m.* C'est, dans sa définition la plus générale la proportion qu'ont entr'elles les parties d'un même tout. C'est, en Musique, la différence du mouvement qui résulte de la vitesse ou de la lenteur, de la longueur ou de la briéveté des Tems.

Aristide Quintilien divise le *Rhythme* en trois especes; savoir, le *Rhythme* des corps immobiles, lequel résulte de la juste proportion de leurs Parties, comme dans une statue bien faite; le *Rhythme* du Mouvement local, comme dans la Danse, la démarche bien composée, les attitudes des Pantomimes, & le *Rhythme* des Mouve-

mens de la Voix ou de la durée relative des Sons, dans une telle proportion, que ſoit qu'on frappe toujours la même Corde, ſoit qu'on varie les Sons du grave à l'aigu, l'on faſſe toujours réſulter de leur ſucceſſion des effets agréables par la durée & la quantité. Cette derniere eſpece de *Rhythme* eſt la ſeule dont j'ai à parler ici.

Le *Rhythme* appliqué à la Voix peut encore s'entendre de la parole ou du Chant. Dans le premier ſens, c'eſt du *Rhythme* que naiſſent le nombre & l'Harmonie dans l'Eloquence; la Meſure & la cadence dans la Poéſie: dans le ſecond, le *Rhythme* s'applique proprement à la valeur des Notes, & s'appelle aujourd'hui *Meſure*. (Voyez MESURE.) C'eſt encore à cette ſeconde acception que doit ſe borner ce que j'ai à dire ici ſur le *Rhythme* des Anciens.

Comme les ſyllabes de la Langue Grecque avoient une quantité & des valeurs plus ſenſibles, plus déterminées que celles de notre Langue, & que les vers qu'on chantoit étoient compoſés d'un certain nombre de pieds que formoient ces ſyllabes, longues ou breves, différemment combinées, le *Rhythme* du Chant ſuivoit réguliérement la marche de ces pieds & n'en étoit proprement que l'expreſſion. Il ſe diviſoit, ainſi qu'eux, en deux Tems, l'un frappé, l'autre levé; l'on en comptoit trois Genres, même quatre & plus, ſelon les divers rapports de ces Tems. Ces Genres étoient l'*Egal*, qu'ils appelloient auſſi

Dactylique, où le *Rhythme* étoit divisé en deux Tems égaux ; le *Double*, Trochaïque ou Iambique, dans lequel la durée de l'un des deux Tems étoit double de celle de l'autre ; le *Sesqui-altere*, qu'ils appelloient aussi *Péonique*, dont la durée de l'un des deux Tems étoit à celle de l'autre en rapport de 3 à 2 ; & enfin l'*Epitrite* ; moins usité, où le rapport des deux Tems étoit de 3 à 4.

Les Tems de ces *Rhythmes* étoient susceptibles de plus ou moins de lenteur, par un plus grand ou moindre nombre de syllabes ou de Notes longues ou breves, selon le Mouvement, & dans ce sens, un Tems pouvoit recevoir jusqu'à huit degrés différens de Mouvement par le nombre des syllabes qui le composoient : mais les deux Tems conservoient toujours entr'eux le rapport déterminé par le Genre du *Rhythme*.

Outre cela, le Mouvement & la marche des syllabes, & par conséquent des Tems & du *Rhythme* qui en résultoit, étoit susceptible d'accélération & de ralentissement, à la volonté du Poëte, selon l'expression des paroles & le caractere des passions qu'il falloit exprimer. Ainsi de ces deux moyens combinés naissoient des foules de modifications possibles dans le mouvement d'un même *Rhythme* ; qui n'avoient d'autres bornes que celles au-deça ou au-delà desquelles l'oreille n'est plus à portée d'appercevoir les proportions.

Le

Le *Rhythme*; par rapport aux pieds qui entroient dans la Poésie, se partageoit en trois autres Genres. Le *Simple*, qui n'admettoit qu'une sorte de pieds; le *Composé*, qui résultoit de deux ou plusieurs especes de pieds; & le *Mixte*, qui pouvoit se résoudre en deux ou plusieurs *Rhythmes*, égaux ou inégaux, selon les diverses combinaisons dont il étoit susceptible.

Une autre source de variété dans le *Rhythme* étoit la différence des marches ou successions de ce même *Rhythme*, selon l'entrelacement des différens vers. Le *Rhythme* pouvoit être toujours uniforme; c'est-à-dire, se battre à deux Tems toujours égaux, comme dans les vers Hexamètres, Pentamètres, Adoniens, Anapestiques, &c.; ou toujours inégaux, comme dans les vers purs Iambiques: ou diversifié, c'est-à-dire, mêlé de pieds égaux & d'inégaux, comme dans les Scazons, lesC horiambiques, &c. Mais dans tous ces cas les *Rhythmes*, même semblables ou égaux, pouvoient, comme je l'ai dit, être fort différens en vîtesse selon la nature des pieds. Ainsi de deux *Rhythmes* de même Genre, résultans l'un de deux Spondées, l'autre de deux Pyrriques, le premier auroit été double de l'autre en durée.

Les silences se trouvoient aussi dans le *Rhythme* ancien; non pas, à la vérité, comme les nôtres, pour faire taire seulement quelqu'une des Parties, ou pour donner certains caracteres au

Chant : mais ſeulement pour remplir la meſure de ces vers appellés Catalectiques, qui manquoient d'une ſyllabe : ainſi le ſilence ne pouvoit jamais ſe trouver qu'à la fin du vers pour ſuppléer à cette ſyllabe.

A l'égard des Tenues, ils les connoiſſoient ſans doute, puiſqu'ils avoient un mot pour les exprimer. La pratique en devoit cependant être fort rare parmi eux; du moins cela peut-il s'inférer de la nature de leur *Rhythme*, qui n'étoit que l'expreſſion de la Meſure & de l'Harmonie des vers. Il ne paroît pas non plus qu'ils pratiquaſſent les Roulades, les Syncopes, ni les Points, à moins que les Inſtrumens ne fiſſent quelque choſe de ſemblable en accompagnant la Voix; de quoi nous n'avons nul indice.

Voſſius dans ſon Livre *de Poëmatum cantu, & viribus Rhythmi*, releve beaucoup le *Rhythme* ancien, & il lui attribue toute la force de l'ancienne Muſique. Il dit qu'un *Rhythme* détaché comme le nôtre, qui ne repréſente aucune image des choſes, ne peut avoir aucun effet, & que les anciens nombres poétiques n'avoient été inventés que pour cette fin que nous négligeons. Il ajoute que le langage & la Poéſie modernes ſont peu propres pour la Muſique, & que nous n'aurons jamais de bonne Muſique vocale juſqu'à ce que nous faſſions des vers favorables pour le Chant; c'eſt-à-dire, juſqu'à ce que nous réformions notre langage, & que nous lui donnions,

à l'exemple des Anciens, la quantité & les Pieds mesurés, en proscrivant pour jamais l'invention barbare de la rime.

Nos vers, dit-il, sont précisément comme s'ils n'avoient qu'un seul Pied : de sorte que nous n'avons dans notre Poésie aucun *Rhythme* véritable, & qu'en fabriquant nos vers nous ne pensons qu'à y faire entrer un certain nombre de syllabes, sans presque nous embarrasser de quelle nature elles sont. Ce n'est sûrement pas-là de l'étoffe pour la Musique.

Le *Rhythme* est une partie essentielle de la Musique, & sur-tout de l'imitative. Sans lui la Mélodie n'est rien, & par lui-même il est quelque chose, comme on le sent par l'effet des tambours. Mais d'où vient l'impression que font sur nous la Mesure & la Cadence ? Quel est le principe par lequel ces retours tantôt égaux & tantôt variés affectent nos ames, & peuvent y porter le sentiment des passions ? Demandez-le au Métaphysicien. Tout ce que nous pouvons dire ici est que, comme la Mélodie tire son caractere des accens de la Langue, le *Rhythme* tire le sien du caractere de la Prosodie ; & alors il agit comme image de la parole : à quoi nous ajouterons que certaines passions ont dans la nature un caractere rhythmique aussi bien qu'un caractere mélodieux, absolu & indépendant de la Langue ; comme la tristesse, qui marche par Tems égaux & lents, de même que par Tons

rémiſſes & bas; la joie par Tems ſautillans & vîtes, de même que par Tons aigus & intenſes : d'où je préſume qu'on pourroit obſerver dans toutes les autres paſſions un caractere propre, mais plus difficile à ſaiſir, à cauſe que la plupart de ces autres paſſions étant compoſées, participent, plus ou moins, tant des précédentes que l'une de l'autre.

RHYTHMIQUE, *ſ. f.* Partie de l'Art muſical qui enſeignoit à pratiquer les regles du Mouvement & du *Rhythme*, ſelon les loix de la Rhythmopée.

La *Rhythmique*, pour le dire un peu plus en détail, conſiſtoit à ſavoir choiſir, entre les trois Modes établis par la Rhythmopée, le plus propre au caractere dont il s'agiſſoit, à connoître & poſſéder à fond toutes les ſortes de Rhythmes, à diſcerner & employer les plus convenables en chaque occaſion, à les entrelacer de la maniere à la fois la plus expreſſive & la plus agréable, & enfin à diſtinguer l'*Arſis* & la *Théſis*, par la marche la plus ſenſible & la mieux Cadencée.

RHYTHMOPÉE. Ῥυθμοποιία, *ſ. f.* Partie de la Science Muſicale qui preſcrivoit à l'Art Rhythmique les loix du Rhythme & de tout ce qui lui appartient. (Voyez RHYTHME.) La *Rhythmopée* étoit à la Rhythmique, ce qu'étoit la Mélopée à la Mélodie.

La *Rhythmopée* avoit pour objet le Mouve-

ment ou le Tems, dont elle marquoit la mesure, les divisions, l'ordre & le mêlange, soit pour émouvoir les passions, soit pour les changer, soit pour les calmer. Elle renfermoit aussi la science des Mouvemens muets, appellés *Orchesis*, & en général de tous les Mouvemens réguliers. Mais elle se rapportoit principalement à la Poésie; parce qu'alors la Poésie régloit seule les Mouvemens de la Musique, & qu'il n'y avoit point de Musique purement instrumentale, qui eût un Rhythme indépendant.

On sait que la *Rhythmopée* se partageoit en trois Modes ou Tropes principaux, l'un bas & serré, un autre élevé & grand, & le moyen paisible & tranquille; mais du reste les Anciens ne nous ont laissé que des préceptes fort généraux sur cette partie de leur Musique, & ce qu'ils en ont dit se rapporte toujours aux vers ou aux paroles destinées pour le Chant.

RIGAUDON, *s. m.* Sorte de Danse dont l'Air se bat à deux Tems, d'un mouvement gai, & se divise ordinairement en deux Reprises phrasées de quatre en quatre Mesures, & commençant par la derniere Note du second Tems.

On trouve *Rigodon* dans le Dictionnaire de l'Académie; mais cette orthographe n'est pas usitée. J'ai oui dire à un Maître à Danser, que le nom de cette Danse venoit de celui de l'inventeur, lequel s'appelloit *Rigaud*.

RIPPIENO, *f. m.* Mot Italien qui fe trouve affez fréquemment dans les Mufiques d'Eglife, & qui équivaut au mot *Chœur* ou *Tous*.

RITOURNELLE, *f. f.* Trait de Symphonie qui s'emploie en maniere de Prélude à la tête d'un Air, dont ordinairement il annonce le Chant; ou à la fin, pour imiter & affurer la fin du même Chant; ou dans le milieu, pour repofer la Voix, pour renforcer l'expreffion ou fimplement pour embellir la Piece.

Dans les Recueils ou Partitions de vieille Mufique Italienne, les *Ritournelles* font fouvent défignées par les mots *fi fuona*, qui fignifient que l'Inftrument qui accompagne doit répéter ce que la voix a chanté.

Ritournelle, vient de l'Italien *Ritornello*, & fignifie *petit retour*. Aujourd'hui que la Symphonie a pris un caractere plus brillant, & prefque indépendant de la vocale, on ne s'en tient plus guere à de fimples répétitions; auffi le mot *Ritournelle* a-t-il vieilli.

ROLLE, *f. m.* Le papier féparé qui contient la Mufique que doit exécuter un Concertant, & qui s'appelle *Partie* dans un Concert, s'appelle *Rolle* à l'Opéra. Ainfi l'on doit diftribuer une *Partie* à chaque Muficien, & un *Rolle* à chaque Acteur.

ROMANCE, *f. f.* Air fur lequel on chante un petit Poëme du même nom, divifé par couplets,

duquel le ſujet eſt pour l'ordin
toire amoureuſe & ſouvent tra
Romance doit être écrite d'un
chant, & d'un goût un peu ar
répondre au caractere des par
nemens, rien de maniéré, un
naturelle, champêtre, & qui
par elle-même, indépendamme
de la chanter. Il n'eſt pas
Chant ſoit piquant, il ſuffit qu
n'offuſque point la parole, qu'il
tendre, & qu'il n'exige pas une
de voix. Une *Romance* bien fai
de ſaillant, n'affecte pas d'abor
couplet ajoute quelque choſe à
dens, l'intérêt augmente inſenſib
quefois on ſe trouve attendri
ſans pouvoir dire où eſt le charr
cet effet. C'eſt une expérience c
accompagnement d'Inſtrument af
preſſion. Il ne faut, pour le C
mance, qu'une voix juſte, nett
bien, & qui chante ſimplement.

ROMANESQUE, *ſ. f.* Air à d
GAILLARDE.)

RONDE, *adj. pris ſubſt.* Note
de, ſans queue, laquelle vaut u
tiere à quatre Tems, c'eſt-à-dire
ou quatre Noires. La *Ronde* eſt
Notes reſtées en uſage celle qui

leur. Autrefois, au contraire, elle étoit celle qui en avoit le moins, & elle s'appelloit Sémi-Breve. (Voyez Sémi-Breve, & Valeur des Notes.)

Ronde de Table. Sorte de Chanſon à boire & pour l'ordinaire mêlée de galanterie, compoſée de divers couplets qu'on chante à table chacun à ſon tour, & ſur leſquels tous les Convives font Chorus en reprenant le Refrain.

Rondeau, *ſ. m.* Sorte d'Air à deux ou pluſieurs Repriſes, & dont la forme eſt telle qu'après avoir fini la ſeconde Repriſe on reprend la premiere, & ainſi de ſuite, revenant toujours & finiſſant par cette même premiere Repriſe par laquelle on a commencé. Pour cela, on doit tellement conduire la Modulation que la fin de la premiere Repriſe convienne au commencement de toutes les autres; & que la fin de toutes les autres convienne au commencement de la premiere.

Les grands Airs Italiens & toutes nos Ariettes ſont en *Rondeau*, de même que la plus grande partie des Pieces de claveſſin Françoiſes.

Les routines ſont des magaſins de contre-ſens pour ceux qui les ſuivent ſans réflexion. Telle eſt pour les Muſiciens celle des *Rondeaux*. Il faut bien du diſcernement pour faire un choix de paroles qui leur ſoient propres. Il eſt ridicule de mettre en *Rondeau* une penſée complete, diviſée en deux membres, en reprenant la pre-

miere incise & finissant par-là. 1
mettre en *Rondeau* une comparai
cation ne se fait que dans le s
en reprenant le premier & finissa
il est ridicule de mettre en *Ron*
générale limitée par une exceptic
tat de celui qui parle; en sorte
rechef l'exception qui se rapporte
se en reprenant la pensée générale

Mais toutes les fois qu'un sen
dans le premier membre, amen
qui le renforce & l'appuie dans
tes les fois qu'une description d
qui parle, emplissant le premier r
cit une comparaison dans le s
les fois qu'une affirmation da
membre contient sa preuve & l
dans le second; toutes les fois
le premier membre contient la
faire une chose, & le second la ra
position; dans ces divers cas, &
blables, le *Rondeau* est toujours bi

ROULADE, *s. f.* Passage dans le
sieurs Notes sur une même syllab

La *Roulade* n'est qu'une imitati
die instrumentale dans les occa
pour les graces du Chant, soit po
l'image, soit pour la force de l
est à propos de suspendre le disco

longer la Mélodie : mais il faut, de plus, que la syllabe soit longue, que la voix en soit éclatante & propre à laisser au gosier la facilité d'entonner nettement & légérement les Notes de la *Roulade* sans fatiguer l'organe du Chanteur, ni, par conséquent, l'oreille des écoutans.

Les voyelles les plus favorables pour faire sortir la voix, sont les *a*; ensuite les *o*, les *è* ouverts : l'*i* & l'*u* sont peu sonores ; encore moins les diphthongues. Quant aux voyelles nasales, on n'y doit jamais faire de *Roulades*. La Langue Italienne pleine d'*o* & d'*a* est beaucoup plus propre pour les inflexions de voix que n'est la Françoise ; aussi les Musiciens Italiens ne les épargnent-ils pas. Au contraire, les François, obligés de composer presque toute leur Musique syllabique, à cause des voyelles peu favorables, sont contraints de donner aux Notes une marche lente & posée, ou de faire heurter les consonnes en faisant courir les syllabes ; ce qui rend nécessairement le Chant languissant ou dur. Je ne vois pas comment la Musique Françoise pourroit jamais surmonter cet inconvénient.

C'est un préjugé populaire de penser qu'une *Roulade* soit toujours hors de place dans un Chant triste & pathétique. Au contraire, quand le cœur est le plus vivement ému, la voix trouve plus aisément des Accens que l'esprit ne peut trouver des paroles, & de-là vient l'usage des Interjections dans toutes les Langues. (Voyez Neume.)

Ce n'eſt pas une moindre erreur de croire qu'
Roulade eſt toujours bien placée ſur une ſyl
ou dans un mot qui la comporte, ſans co
dérer ſi la ſituation du Chanteur, ſi le ſe
ment qu'il doit éprouver la comporte auſſi.

La *Roulade* eſt une invention de la Mu
moderne. Il ne paroît pas que les Ancien
aient fait aucun uſage, ni jamais battu pl
deux Notes ſur la même ſyllabe. Cette diff
ce eſt un effet de celle des deux Muſiques,
l'une étoit aſſervie à la Langue, & dont l
lui donne la loi.

ROULEMENT, *ſ. m.* (Voyez ROULAD



S.

S. Cette lettre écrite ſeule dans la Par
tante d'un Concerto ſignifie *Solo*; & a
eſt alternative avec le T, qui ſignifie

SARABANDE, *ſ. f.* Air d'une Danſe gra
tant le même nom, laquelle paroît nous
nue d'Eſpagne, & ſe danſoit autrefois
Caſtagnettes. Cette Danſe n'eſt plus en
ce n'eſt dans quelques vieux Opéra
L'Air de la *Sarabande* eſt à trois Tems

SAUT, *ſ. m.* Tout paſſage d'un Son à
par Degré disjoint eſt un *Saut*. Il y a
lier qui ſe fait toujours ſur un Interva

nant, & *Saut irrégulier*, qui se fait sur un Intervalle dissonnant. Cette distinction vient de ce que toutes les Dissonnances, excepté la Seconde qui n'est pas un *Saut*, sont plus difficiles à entonner que les Consonnances. Observation nécessaire dans la Mélodie pour composer des Chants faciles & agréables.

SAUTER, *v. n.* On fait *Sauter* le Ton, lorsque donnant trop de vent dans une Flûte, ou dans un tuyau d'un Instrument à vent, on force l'air à se diviser & à faire résonner, au lieu du Ton plein de la Flûte ou du tuyau, quelqu'un seulement de ses harmoniques. Quand le *Saut* est d'une Octave entiere, cela s'appelle *Octavier*. (Voyez OCTAVIER.) Il est clair que pour varier les Sons de la Trompette & du Cor de chasse, il faut nécessairement *Sauter*, & ce n'est encore qu'en*Sautant* qu'on fait des Octaves sur la Flûte.

SAUVER, *v. a. Sauver* une Dissonnance, c'est la résoudre selon les regles, sur une Consonnance de l'Accord suivant. Il y a sur cela une marche prescrite, & à la Basse-fondamentale de l'Accord dissonnant, & à la Partie qui forme la Dissonnance.

Il n'y a aucune maniere de *Sauver* qui ne dérive d'un Acte de Cadence : c'est donc par l'espece de la Cadence qu'on veut faire, qu'est déterminé le Mouvement de la Basse-fondamentale. (Voyez CADENCE.) A l'égard de la Partie qui

forme la Dissonnance, elle ne doit, ni res
en place, ni marcher par Degrés disjoints ; m
elle doit monter ou descendre diatoniquem
selon la nature de la Dissonnance. Les Maî
disent que les Dissonnances majeures doi
monter, & les mineures descendre ; ce qui
pas sans exception, puisque dans certaines
des d'Harmonie, une Septieme, bien que
jeure, ne doit pas monter, mais descendi
ce n'est dans l'Accord appellé, fort incor
ment, Accord de Septieme superflue. Il
donc mieux dire que la Septieme, & tout
sonnance qui en dérive, doit descendre ;
la Sixte ajoutée, & toute Dissonnance qui
rive, doit monter. C'est-là une regle vr
générale & sans aucune exception. Il en
même de la loi de *Sauver* la Dissonnance
des Dissonnances qu'on ne peut prépare
il n'y en a aucune qu'on ne doive *Sau*

A l'égard de la Note sensible appellé
prement Dissonnance majeure, si elle d
ter, c'est moins par la regle de *Sauve*
sonnance, que par celle de la marche
que, & de préférer le plus court chem
effet il y a des cas, comme celui de
ce interrompue, où cette Note sensib
te point.

Dans les Accords par supposition.
Accord fournit souvent deux Dissonn
me la Septieme & la Neuvieme,

& la Quarte, &c. Alors ces Diſſonnances ont dû ſe préparer & doivent ſe *Sauver* toutes deux ; c'eſt qu'il faut avoir égard à tout ce qui diſſonne, non-ſeulement ſur la Baſſe-fondamentale, mais auſſi ſur la Baſſe-continue.

SCENE, *ſ. f.* On diſtingue en Muſique lyrique la *Scene* du Monologue, en ce qu'il n'y a qu'un ſeul Acteur dans le Monologue, & qu'il y a dans la *Scene* au moins deux Interlocuteurs. Par conſéquent dans le Monologue le caractere du Chant doit être un, du moins quant à la perſonne; mais dans les *Scenes* le Chant doit avoir autant de caracteres différens qu'il y a d'Interlocuteurs. En effet, comme en parlant chacun garde toujours la même voix, le même accent, le même tymbre, & communément le même ſtyle, dans toutes les choſes qu'il dit; chaque Acteur dans les diverſes paſſions qu'il exprime doit toujours garder un caractere qui lui ſoit propre & qui le diſtingue d'un autre Acteur. La douleur d'un vieillard n'a pas le même ton que celle d'un jeune homme, la colere d'une femme a d'autres Accens que celle d'un guerrier; un barbare ne dira point *je vous aime*, comme un galant de profeſſion. Il faut donc rendre dans les *Scenes*, non-ſeulement le caractere de la paſſion qu'on veut peindre, mais celui de la perſonne qu'on fait parler. Ce caractere s'indique en partie par la ſorte de voix qu'on approprie à chaque rolle; car le tour de Chant d'une Haute-

Contre eſt différent de celui d'une
on met plus de gravité dans les cha
Deſſus, & plus de légéreté dans ce
plus aiguës. Mais outre ces différe
Compoſiteur en trouve d'individuel
tériſent ſes perſonnages ; en ſorte
tra bien-tôt à l'Accent particulier c
du Chant, ſi c'eſt Mandane ou E
Olinte ou Alceſte qu'on entend.
qu'il n'y a que les hommes de gén
& marquent ces différences ; mai
dant que ce n'eſt qu'en les obſerva
ſemblables, qu'on parvient à pro

SCHISMA, *ſ. m.* Petit interval
moitié du Comma, & dont, par
raiſon eſt ſourde, puiſque pou
nombres, il faudroit trouver une
proportionnelle entre 80 & 8

SCHOENION. Sorte de Nome
dans l'ancienne Muſique des Gre

SCHOLIE ou SCOLIE, *ſ. f.* So
chez les anciens Grecs, dont les
extrêmement diverſifiés ſelon
perſonnes. (Voyez CHANSON.

SECONDE, *adj. pris ſubſtanti*
Degré conjoint. Ainſi les marc
font toutes ſur des Intervalles

Il y a quatre ſortes de *Se*
re, appellée *Seconde diminu*
Ton majeur, dont la Note in

chée par un Dièse, & la supérieure par un Bémol. Telle est, par exemple, l'intervalle du *re* Bémol à l'*ut* Dièse. Le rapport de cette *Seconde* est de 375 à 384. Mais elle n'est d'aucun usage, si ce n'est dans le Genre enharmonique; encore l'Intervalle s'y trouve-t-il nul en vertu du Tempérament. A l'égard de l'Intervalle d'une Note à son Dièse, que Brossard appelle *Seconde diminuée*, ce n'est pas une *Seconde*; c'est un Unisson altéré.

La deuxieme, qu'on appelle *seconde mineure*, est constituée par le sémi-Ton majeur, comme du *si* à l'*ut* ou du *mi* au *fa*. Son rapport est de 15 à 16.

La troisieme est la *Seconde majeure*, laquelle forme l'Intervalle d'un *Ton*. Comme ce *Ton* peut être majeur ou mineur, le rapport de cette seconde, est de 8 à 9 dans le premier cas, & de 9 à 10 dans le second : mais cette différence s'évanouit dans notre Musique.

Enfin la quatrieme est la *Seconde superflue*, composée d'un *Ton* majeur & d'un sémi-Ton mineur, comme du *fa* au *sol* Dièse : son rapport est de 64 à 75.

Il y a dans l'Harmonie deux Accords qui portent le nom de *Seconde*. Le premier s'appelle simplement Accord de *Seconde* : c'est un Accord de Septieme renversé, dont la Dissonnance est à la Basse; d'où il s'en suit bien clairement qu'il faut que la Basse syncope pour la préparer. (Voyez

(Voyez Préparer.) Quand l'Accord d
tieme est dominant ; c'est-à-dire, quand la
est majeure, l'Accord de *Seconde* s'appel
cord de Triton, & la syncope n'est pas
faire, parce que la Préparation ne l'est p
L'autre s'appelle Accord de *Seconde supe*
c'est un Accord renversé de celui de Sept
diminuée, dont la Septieme elle-même est
tée à la Basse. Cet Accord est également
avec ou sans syncope. (Voyez Syncope.)

Semi. Mot emprunté du Latin, & qui sign
Demi. On s'en sert en Musique au lieu du *H*
des Grecs, pour composer très-barbarem
plusieurs mots techniques, moitié Grecs & m
tié Latins.

Ce mot, au-devant du nom Grec de quel
Intervalle que ce soit, signifie toujours
diminution, non pas de la moitié de cet In
valle, mais seulement d'un *Sémi-ton* mine
Ainsi *Sémi-Diton* est la Tierce mineure, *Sé*
Diapente est la Fausse-Quinte, *Sémi-Diatessa*
la Quarte diminuée, &c.

Semi-Breve, *s. f.* C'est, dans nos ancien
Musiques, une valeur de Note ou une Me
de Tems qui comprend l'espace de deux M
mes ou Blanches ; c'est-à-dire, la moitié d
Breve. La *Sémi-Breve* s'appelle maintenant
de, parce qu'elle a cette figure : mais aut
elle étoit en lozange.
Anciennement la *Sémi-Breve* se divisoit e

jeure & mineure. La majeure vaut deux tiers de la Breve parfaite, & la mineure vaut l'autre tiers de la même Breve : ainsi la *Sémi-Breve* majeure en contient deux mineures.

La *Sémi-Breve*, avant qu'on eût inventé la Minime, étant la Note de moindre valeur, ne se subdivisoit plus. Cette indivisibilité, disoit-on, est, en quelque maniere, indiquée par sa figure en losange terminée en haut, en bas & des deux côtés par des points. Or, Muris prouve, par l'autorité d'Aristote & d'Euclide, que le point est indivisible; d'où il conclut que la *Sémi-Breve* enfermée entre quatre Points est indivisible comme eux.

SE'MI-TON, *s. m.* C'est le moindre de tous les intervalles admis dans la musique moderne; il vaut à peu-près la moitié d'un *Ton.*

Il y a plusieurs especes de *Sémi-Tons.* On en peut distinguer deux dans la pratique; le *Sémi-Ton* majeur & le *Sémi-Ton* mineur. Trois autres sont connus dans les calculs harmoniques, savoir le *Sémi-Ton* maxime, le minime & le moyen.

Le *Sémi-Ton* majeur est la différence de la Tierce majeure à la Quarte, comme *mi fa.* Son rapport est de 15 à 16, & il forme le plus petit de tous les Intervalles diatoniques.

Le *Sémi-Ton* mineur est la différence de la Tierce majeure à la Tierce mineure : il se marque sur le même Degré par un Dièse ou par un

Bémol. Il ne forme qu'un Interval
que, & son rapport est de 24 à 25
Quoiqu'on mette de la différe
deux *Sémi-Tons* par la maniere de
n'y en a pourtant aucune sur l'Org
vessin, & le même *Sémi-Ton* est
& tantôt mineur, tantôt diaton
chromatique, selon le Mode où l'
dant on appelle, dans la pratiq
mineurs, ceux qui se marquant pa
Dièse, ne changent point le D
Tons majeurs, ceux qui formen
de Seconde.

Quant aux trois autres *Sémi-T*
ment dans la théorie, le *Sémi-T*
différence du *Ton* majeur au *S*
& son rapport est de 25 à 27. Le
est la différence du *Sémi-Ton* ma
jeur, & son rapport est de 128
Sémi-Ton minime est la différe
maxime au *Sémi-Ton* moyen,
de 125 à 128.

De tous ces Intervalles il r
Ton majeur qui, en qualité
quelquefois admis dans l'Ha

SÉMI-TONIQUE, *adj.* Eche
Chromatique. (Voyez ECHEL

SENSIBILITÉ, *s. f.* Dispo
inspire au Compositeur les
besoin, à l'Exécutant la v

mêmes idées, & à l'Auditeur la vive impreſſion des beautés & des défauts de la Muſique qu'on lui fait entendre. (Voyez Goût.)

Sensible, *adj. Accord Senſible* eſt celui qu'on appelle autrement *Accord dominant.* (Voyez Accord.) Il ſe pratique uniquement ſur la Dominante du Ton; de-là lui vient le nom d'*Accord dominant*, & il porte toujours la Note *Senſible* pour Tierce de cette Dominante; d'où lui vient le nom d'*Accord ſenſible*. Voyez Accord.) A l'égard de la Note *Senſible*, voyez Note.

Septieme, *adj. pris ſubſt.* Intervalle diſſonnant renverſé de la Seconde, & appellé, par les Grecs, *Heptacordon*, parce qu'il eſt formé de ſept Sons ou de ſix Degrés diatoniques. Il y en a de quatre ſortes.

La Premiere eſt la *Septieme* mineure, compoſée de quatre *Tons*, trois majeurs & un mineur, & de deux ſémi-Tons majeurs, comme de *mi* à *re*; & chromatiquement de dix ſémi-Tons, dont ſix majeurs & quatre mineurs. Son rapport eſt de 5 à 9.

La deuxieme eſt la *Septieme majeure*, compoſée diatoniquement de cinq *Tons*, trois majeurs & deux mineurs, & d'un ſémi-Ton majeur; de ſorte qu'il ne faut plus qu'un ſémi-Ton majeur pour faire une Octave; comme d'*ut* à *ſi*; & chromatiquement d'onze ſémi-Tons, dont ſix majeurs & cinq mineurs. Son rapport eſt de 8 à 15.

La troiſieme eſt la *Septieme diminuée*: elle

est composée de trois *Tons*, deux mineurs & majeur, & de trois sémi-Tons majeurs, co de l'*ut* Dièse au *si* Bémol. Son rapport 75 à 128.

La quatrieme est la *Septieme superflue*. est composée de cinq *Tons*, trois mineurs deux majeurs, un sémi-Ton majeur & un Ton mineur, comme du *si* Bémol au *la* de sorte qu'il ne lui manque qu'un Comma faire une Octave. Son rapport est de 81 Mais cette derniere espece n'est point us Musique, si ce n'est dans quelques tra enharmoniques.

Il y a trois Accords de *Septieme*.

Le premier est fondamental, & port ment le nom de *Septieme* : mais quand est majeure & la *Sepieme* mineure, i Accord Sensible ou Dominant. Il se c la Tierce, de la Quinte & de la Septien

Le second est encore fondamental Accord de *Septieme diminuée*. Il est la Tierce mineure, de la fausse-Qui *Septieme diminuée* dont il prend le i dire, de trois Tierces mineures & c'est le seul Accord qui soit ain tervalles égaux; il ne se fait q sensible. Voyez ENHARMONIQUE

Le troisieme s'appelle Accord *perflue*. C'est un Accord par sup

par l'Accord dominant, au-dessous duquel la Basse fait entendre la Tonique.

Il y a encore un Accord de *Septieme-&-Sixte*, qui n'est qu'un renversement de l'Accord de Neuvieme. Il ne se pratique guere que dans les Points d'Orgue à cause de sa dureté. (Voyez Accord.)

Sérénade, *s.f.* Concert qui se donne la nuit sous les fenètres de quelqu'un. Il n'est ordinairement composé que de Musique Instrumentale; quelquefois cependant on y ajoute des Voix. On appelle aussi *Sérénades* les Pieces que l'on compose ou que l'on exécute dans ces occasions. La mode des *Sérénades* est passée depuis long-tems, ou ne dure plus que parmi le Peuple, & c'est grand dommage. Le silence de la nuit, qui bannit toute distraction, fait mieux valoir la Musique & la rend plus délicieuse.

Ce mot, Italien d'origine, vient sans doute de *Sereno*, ou du Latin *Serum*, le soir. Quand le Concert se fait sur le matin, ou à l'aube du jour, il s'appelle *Aubade*.

Serré, *adj.* Les Intervalles *Serrés* dans les Genres épais de la Musique Grecque sont le premier & le second de chaque Tétracorde. (Voyez Epais.)

Sesqui. Particule souvent employée par nos anciens Musiciens dans la composition des mots servans à exprimer différentes sortes de Mesures.

Ils appelloient donc *Sesqui-alteres* les Mesu
dont la principale Note valoit une moitié en
de plus que sa valeur ordinaire : c'est-à-di
trois des Notes dont elle n'auroit autrement
lu que deux ; ce qui avoit lieu dans toutes
Mesures triples, soit dans les majeures, où
Breve, même sans Point, valoit trois sémi-B
ves ; soit dans les mineures, où la sémi-
valoit trois Minimes, &c.

Ils appelloient encore *Sesqui-Octave* le Tr
marqué par ce signe C $\frac{9}{8}$.

Double *Sesqui-Quarte*, le Triple marqué
& ainsi des autres.

Sesqui-Diton ou *Hémi-Diton*, dans la M
Grecque, est l'Intervalle d'une Tierce m
diminuée d'un Sémi-Ton ; c'est-à-dire, une
ce mineure.

SEXTUPLE, *adj*. Nom donné assez im
ment aux Mesures à deux Tems, compo
six Notes égales, trois pour chaque Tem
sortes de Mesures ont été appellées enco
mal-à-propos par quelques-uns, *Mesure*
Tems.

On peut compter cinq especes de ce
res *Sextuples* ; c'est-à-dire, autant qu'i
différentes valeurs de Notes, depuis ce
composée de six Rondes ou sémi-Brev
lée en France *Triple de six pour un*,
prime par ce chiffre $\frac{6}{1}$, jusqu'à celle a
ple de six pour seize, composée de M

Croches ſeulement, & qui ſe marque ainſi : $\frac{6}{16}$.

La plupart de ces diſtinctions ſont abolies, & en effet elles ſont aſſez inutiles, puiſque toutes ces différentes figures de Notes ſont moins des Meſures différentes que des modifications de Mouvement dans la même eſpece de Meſure ; ce qui ſe marque encore mieux avec un ſeul mot écrit à la tête de l'Air, qu'avec tout ce fatras de chiffres & de Notes qui ne ſervent qu'à embrouiller un Art déja aſſez difficile en lui-même. (Voyez DOUBLE, TRIPLE, TEMS, MESURE, VALEUR DES NOTES.)

SI. Une des ſept ſyllabes dont on ſe ſert en France pour ſolfier les Notes. Guy Arétin, en compoſant ſa Gamme, n'inventa que ſix de ces ſyllabes, parce qu'il ne fit que changer en Hexacordes les Tétracordes des Grecs, quoiqu'au fond ſa Gamme fût, ainſi que la nôtre, compoſée de ſept Notes. Il arriva de-là que, pour nommer la ſeptieme, il falloit à chaque inſtant changer les noms des autres & les nommer de diverſes manieres : embarras que nous n'avons plus depuis l'invention du *Si*, ſur la Gamme duquel un Muſicien nommé *de Nivers* fit, au commencement du ſiecle, un ouvrage exprès.

Broſſard, & ceux qui l'ont ſuivi, attribuent l'invention du *Si* à un autre Muſicien nommé *Le Maire*, entre le milieu & la fin du dernier ſiecle ; d'autres en font honneur à un certain *Van-der-Putten* ; d'autres remontent juſqu'à Jean de

Muris, vers l'an 1330; & le Cardinal Bona dit que dès l'onzieme ſiecle, qui étoit celui de l'Arétin, Ericius Dupuis ajouta une Note aux ſix de Guy, pour éviter les difficultés des Muances & faciliter l'étude du Chant.

Mais, ſans s'arrêter à l'invention d'Ericius Dupuis, morte ſans doute avec lui, ou ſur laquelle Bona, plus récent de cinq ſiecles, a pu ſe tromper; il eſt même aiſé de prouver que l'invention du *Si* eſt de beaucoup poſtérieure à Jean de Muris, dans les écrits duquel on ne voit rien de ſemblable. A l'égard de Van-der-Putten, je n'en puis rien dire, parce que je ne le connois point. Reſte Le Maire, en faveur duquel les voix ſemblent ſe réunir. Si l'invention conſiſte à avoir introduit dans la pratique l'uſage de cette ſyllabe *Si*, je ne vois pas beaucoup de raiſons pour lui en diſputer l'honneur. Mais ſi le véritable inventeur eſt celui qui a vu le premier la néceſſité d'une ſeptieme ſyllabe, & qui en a ajouté une en conſéquence, il ne faut pas avoir fait beaucoup de recherches pour voir que Le Maire ne mérite nullement ce titre: car on trouve en pluſieurs endroits des écrits du P. Merſenne la néceſſité de cette ſeptieme ſyllabe, pour éviter les Muances; & il témoigne que pluſieurs avoient inventé ou mis en pratique cette ſeptieme ſyllabe à-peu-près dans le même tems & entr'autres Gilles Grand-Jean, Maître Ecrivain de Sens; mais que les uns nommoient cette ſyllabe

Ci, d'autres *Di*, d'autres *Ni*, d'autres *Si*, d'autres *Za*, &c. Même avant le P. Merſenne, on trouve, dans un ouvrage de Banchiéri, Moine Olivétan, imprimé en 1614, & intitulé, *Cartella di Muſica*, l'addition de la même ſeptieme ſyllabe; il l'appelle *Bi* par Béquarre, *Ba* par Bémol, & il aſſure que cette addition a été fort approuvée à Rome. De ſorte que toute la prétendue invention de Le Maire conſiſte, tout au plus, à avoir écrit ou prononcé *Si*, au lieu d'écrire ou prononcer *Bi* ou *Ba*, *Ni* ou *Di*; & voilà avec quoi un homme eſt immortaliſé. Du reſte, l'uſage du *Si* n'eſt connu qu'en France, & malgré ce qu'en dit le Moine Banchiéri, il ne s'eſt pas même conſervé en Italie.

SICILIENNE, *ſ. f.* Sorte d'Air à danſer, dans la Meſure à ſix-quatre ou ſix-huit, d'un Mouvement beaucoup plus lent, mais encore plus marqué que celui de la Gigue.

SIGNES, *ſ. m.* Ce ſont, en général, tous les divers caracteres dont on ſe ſert pour noter la Muſique. Mais ce mot s'entend plus particuliérement des Dièſes, Bémols, Béquarres, Points, Repriſes, Pauſes, Guidons & autres petits caracteres détachés, qui, ſans être de véritables Notes, ſont des modifications des Notes & de la maniere de les exécuter.

SILENCES, *ſ. m.* Signes répondans aux diverſes valeurs des Notes, leſquels, mis à la place de ces Notes, marquent que tout le tems de leur valeur doit être paſſé en *Silence*.

Quoiqu'il y ait dix valeurs de Notes différentes, depuis la Maxime jusqu'à la Quadruple-Croche, il n'y a cependant que neuf caracteres différens pour les *Silences*; car celui qui doit correspondre à la Maxime a toujours manqué, & pour en exprimer la durée, on double le Bâton de quatre Mesures équivalant à la Longue.

Ces divers *Silences* sont donc : 1. Le Bâton de quatre Mesures, qui vaut une Longue : 2. le Bâton de deux Mesures, qui vaut une Breve ou Quarrée : 3. la Pause, qui vaut une sémi-Breve ou Ronde : 4. la demi-Pause, qui vaut une Minime ou Blanche : 5. le Soupir, qui vaut une Noire : 6. le demi-Soupir, qui vaut une Croche : 7. le quart-de-Soupir, qui vaut une double-Croche : 8. le demi-quart-de-Soupir, qui vaut une triple-Croche : 9. & enfin le seizieme-de-Soupir, qui vaut une quadruple-Croche. Voyez les figures de tous ces *Silences* *Pl.* D. *Fig.* 9.

Il faut remarquer que le Point n'a pas lieu parmi les *Silences* comme parmi les Notes; car bien qu'une Noire & un Soupir soient d'égale valeur, il n'est pas d'usage de pointer le Soupir pour exprimer la valeur d'une Noire pointée : mais on doit, après le Soupir, écrire encore un demi-Soupir. Cependant, comme quelques-uns pointent aussi les *Silences*, il faut que l'Exécutant soit prêt à tout.

SIMPLE, *s. f.* Dans les Doubles & dans les variations, le premier Couple ou l'Air original,

tel qu'il eſt d'abord noté, s'appelle le *Simple.* (Voyez DOUBLE, VARIATIONS.)

SIXTE, *ſ. f.* La ſeconde des deux Conſonnances imparfaites, appellée, par les Grecs, *Hexacorde*, parce que ſon intervalle eſt formé de ſix Sons ou de cinq Degrés diatoniques. La *Sixte* eſt bien une Conſonnance naturelle, mais ſeulement par combinaiſon; car il n'y a point dans l'ordre des Conſonnances de *Sixte* ſimple & directe.

A ne conſidérer les *Sixtes* que par leurs Intervalles, on en trouve de quatre ſortes; deux conſonnantes & deux diſſonnantes.

Les Conſonnantes ſont: 1. la *Sixte mineure*, compoſée de Trois *Tons* & deux ſémi-Tons majeurs, comme *mi ut*: ſon rapport eſt de 5 à 8. 2. La *Sixte majeure*, compoſée de quatre *Tons* & un ſémi-Ton majeur, comme *Sol mi*: ſon rapport eſt de 3 à 5.

Les *Sixtes* diſſonnantes ſont, 1°. La *Sixte diminuée*, compoſée de deux *Tons* & trois ſémi-Tons majeurs; comme *ut* Dièſe, *la* Bémol, & dont le rapport eſt de 125 à 192. 2°. La *Sixte ſuperflue*, compoſée de quatre *Tons*, un ſémi-Ton majeur & un ſémi-Ton mineur, comme *ſi* Bémol & *ſol* Dièſe. Le rapport de cette *Sixte* eſt de 72 à 125.

Ces deux derniers Intervalles ne s'emploient jamais dans la Mélodie, & la *Sixte diminuée* ne s'emploie point non plus dans l'Harmonie.

Il y a sept Accords qui portent le nom de *Sixte*. Le premier s'appelle simplement Accord de *Sixte*. C'est l'Accord parfait dont la Tierce est portée à la Basse. Sa place est sur la Médiante du Ton, ou sur la Note sensible, ou sur la sixieme Note.

Le Second s'appelle Accord de *Sixte-Quarte*. C'est encore l'Accord parfait dont la Quinte est portée à la Basse : il ne se fait guere que sur la Dominante ou sur la Tonique.

Le troisieme est appellé Accord de *petite-Sixte* C'est un Accord de Septieme, dont la Quinte est portée à la Basse. La *petite-Sixte* se met ordinairement sur la seconde Note du Ton, ou sur la sixieme.

Le quatrieme est l'Accord de *Sixte-&-Quinte* ou *grande-Sixte*. C'est encore un Accord de Septieme, mais dont la Tierce est portée à la Basse. Si l'Accord fondamental est dominant, alors l'Accord de *grande-Sixte* perd ce nom & s'appelle Accord de *Fausse-Quinte*. (Voyez FAUSSE-QUINTE.) La *grande-Sixte* ne se met communément que sur la quatrieme Note du Ton.

Le cinquieme est l'Accord de *Sixte-ajoutée* : Accord fondamental, composé, ainsi que celui de *grande-Sixte*, de Tierce, de Quinte, *Sixte* majeure, & qui se place de même sur la Tonique ou sur la quatrieme Note. On ne peut donc distinguer ces deux Accords que par la maniere de les sauver; car si la Quinte descend

& que la *Sixte* reste, c'est l'Accord de *grande-Sixte*, & la Basse fait une cadence parfaite; mais si la Quinte reste & que la *Sixte* monte, c'est l'Accord de *Sixte ajoutée*, & la Basse-fondamentale fait une cadence irréguliere. Or, comme, après avoir frappé cet Accord, on est maître de le sauver de l'une de ces deux manieres, cela tient l'Auditeur en suspens sur le vrai fondement de l'Accord, jusqu'à ce que la suite l'ait déterminé; & c'est cette liberté de choisir que M. Rameau appelle *Double-emploi.* (Voyez DOUBLE-EMPLOI.)

Le sixieme Accord est celui de *Sixte-majeure & Fausse-Quinte*, lequel n'est autre chose qu'un Accord de *petite-Sixte* en Mode mineur, dans lequel la *Fausse Quinte* est substituée à la Quarte: c'est, pour m'exprimer autrement, un Accord de *Septieme diminuée*, dans lequel la Tierce est portée à la Basse. Il ne se place que sur la seconde Note du Ton.

Enfin, le septieme Accord de *Sixte* est celui de *Sixte superflue.* C'est une espece de *petite Sixte* qui ne se pratique jamais que sur la sixieme Note d'un Ton mineur descendant sur la Dominante; comme alors la *Sixte* de cette sixieme Note est naturellement majeure, on la rend quelquefois superflue en y ajoutant encore un Dièse. Alors cette *Sixte superflue* devient un Accord original, lequel ne se renverse point. (Voyez ACCORD.)

Sol. La cinquieme des six syllabes inventées par l'Arétin, pour prononcer les Notes de la Gamme. Le *Sol* naturel répond à la lettre G. (Voyez Gamme.)

Solfier, *v n.* C'est en entonnant des Sons, prononcer en même tems les syllabes de la Gamme qui leur correspondent. Cet exercice est celui par lequel on fait toujours commencer ceux qui apprennent la Musique, afin que l'idée de ces différentes syllabes s'unissant dans leur esprit à celle des Intervalles qui s'y rapportent, ces syllabes leur aident à se rappeller ces Intervalles.

Aristide Quintilien nous apprend que les Grecs avoient pour *Solfier* quatre syllabes ou dénominations des Notes, qu'ils répétoient à chaque Tétracordes, comme nous en répétons sept à chaque Octave. Ces quatres syllabes étoient les suivantes : *Te*, *Ta*, *Thè*, *Tho*. La premiere répondoit au premier Son ou à l'Hypate du premier Tétracorde & des suivans ; la seconde, à la Parhypate ; la troisieme, au Lichanos ; la quatrieme, à la Nete ; & ainsi de suite en recommençant : maniere de *Solfier* qui, nous montrant clairement que leur modulation étoit renfermée dans l'étendue du Tétracorde, & que les Sons homologues, gardant & les mêmes rapports & les mêmes noms d'un Tétracorde à l'autre, étoient censés répétés de Quarte en Quarte, comme chez nous d'Octave en Octave, prouve en même tems que leur génération harmoni-

que n'avoit aucun rapport à la nôtre, & s'établissoit sur des principes tous différens.

Guy d'Arezzo ayant substitué son Hexacorde au Tétracorde ancien, substitua aussi, pour le *solfier*, six autres syllabes aux quatre que les Grecs employoient autrefois. Ces six syllabes sont les suivantes : *ut re mi fa sol la*, tirées, comme chacun sait, de l'Hymne de Saint Jean-Baptiste. Mais chacun ne sait pas que l'Air de cette Hymne tel qu'on le chante aujourd'hui dans l'Eglise Romaine, n'est pas exactement celui dont Arétin tira ses syllabes, puisque les Sons qui les portent dans cette Hymne ne sont pas ceux qui les portent dans sa Gamme. On trouve dans un ancien manuscrit conservé dans la Bibliotheque du Chapitre de Sens, cette Hymne, telle, probablement, qu'on la chantoit du tems de l'Arétin, & dans laquelle chacune des six syllabes est exactement appliquée au Son correspondant de la Gamme, comme on peut le voir (*Pl. G. Fig. 2.*) où j'ai transcrit cette Hymne en Notes de Plain-Chant.

Il paroît que l'usage des six syllabes de Guy ne s'étendit pas bien promptement hors de l'Italie, puisque Muris témoigne avoir entendu employer dans Paris les syllabes *Pro to do no tu a*, au lieu de celles-là. Mais enfin celles de Guy l'emporterent & furent admises généralement en France comme dans le reste de l'Europe. Il n'y a plus aujourd'hui que l'Allemagne où l'on *solfie*

feu-

ſeulement par les lettres de la Gamme, & non par les ſyllabes: en ſorte que la Note qu'en *ſolfiant* nous appellons *la*, ils l'appellent A; celle que nous appellons *ut*, ils l'appellent C. Pour les Notes diéſées ils ajoutent une *s* à la lettre & prononcent cette *s*, *is*; en ſorte, par exemple, que pour *ſolfier re* Dièſe, ils prononcent *Dis*. Ils ont auſſi ajouté la lettre H pour ôter l'équivoque du *ſi*, qui n'eſt B qu'étant Bémol; lorſqu'il eſt Béquarre, il eſt H: ils ne connoiſſent, en *ſolfiant*, de Bémol que celui-là ſeul; au lieu du Bémol de toute autre Note, ils prennent le Dièſe de celle qui eſt au-deſſous; ainſi pour *la* Bémol ils *ſolfient* G *s*, pour *mi* Bémol D *s*, &c. Cette maniere de *ſolfier* eſt ſi dure & ſi embrouillée, qu'il faut être Allemand pour s'en ſervir, & devenir toutefois grand Muſicien.

Depuis l'établiſſement de la Gamme de l'Arétin, on a eſſayé en différens tems de ſubſtituer d'autres ſyllabes aux ſiennes. Comme la voix des trois premieres eſt aſſez ſourde, M. Sauveur, en changeant la maniere de noter, avoit auſſi changé celle de *ſolfier*, & il nommoit les huit Notes de l'Octave par les huit ſyllabes ſuivantes: *Pa ra ga da ſo bo lo do.* Ces noms n'ont pas plus paſſé que les Notes; mais pour la ſyllabe *do*, elle étoit antérieure à M. Sauveur: les Italiens l'ont toujours employée au lieu d'*ut* pour *ſolfier*, quoiqu'ils nomment *ut* & non pas *do*,

dans la Gamme. Quant à l'addition du *ſi* (Voyez Si.)

A l'égard des Notes altérées par Dièſe ou par Bémol, elles portent le nom de la Note au naturel, & cela cauſe, dans la maniere de *ſolfier*, bien des embarras auxquels M. de Boiſgelou s'eſt propoſé de remédier en ajoutant cinq Notes pour compléter le ſyſtême chromatique & donnant un nom particulier à chaque Note. Ces noms avec les anciens ſont, en tout au nombre de douze, autant qu'il y a de Cordes dans ce ſyſtême; ſavoir, *ut de re ma mi fa fi ſol be la ſa ſi.* Au moyen de ces cinq Notes ajoutées, & des noms qu'elles portent, tous les Bémols & les Dièſes ſont anéantis, comme on le pourra voir au mot *Syſtême* dans l'expoſition de celui de M. de Boiſgelou.

Il y a diverſes manieres de *ſolfier*; ſavoir, par Muances, par tranſpoſition & au naturel. (Voyez Muances, Naturel & Transposition.) La premiere méthode eſt la plus ancienne, la ſeconde eſt la meilleure, la troiſieme eſt la plus commune en France. Pluſieurs Nations ont gardé dans les Muances l'ancienne nomenclature des ſix ſyllabes de l'Arétin. D'autres en ont encore retranché, comme les Anglois, qui *ſolfient* ſur ces quatre ſyllabes ſeulement, *mi fa ſol la.* Les François, au contraire, ont ajouté une ſyllabe pour renfermer ſous des noms différens tous les ſept Sons diatoniques de l'Octave.

Les inconvéniens de la Méthode de l'Arétin font considérables; car faute d'avoir rendu complete la Gamme de l'Octave, les fyllabes de cette Gamme ne fignifient ni des touches fixes du Clavier, ni des Degrés du Ton, ni même des Intervalles déterminés. Par les Muances, *la fa* peut former un Intervalle de Tierce majeure en defcendant, ou de Tierce mineure en montant, ou d'un fémi-Ton encore en montant, comme il eft aifé de voir par la Gamme, &c. (Voyez GAMME, MUANCES.) C'eft encore pis par la méthode Angloife: on trouve à chaque inftant différens Intervalles qu'on ne peut exprimer que par les mêmes fyllabes, & les mêmes noms de Notes y reviennent à toutes les Quartes, comme parmi les Grecs; au lieu de n'y revenir qu'à toutes les Octaves, felon le fyftême moderne.

La maniere de *folfier* établie en France par l'addition du *fi*, vaut affurément mieux que tout cela; car la Gamme fe trouvant complete, les Muances deviennent inutiles, & l'analogie des Octaves eft parfaitement obfervée. Mais les Muficiens ont encore gâté cette méthode par la bizarre imagination de rendre les noms des Notes toujours fixes & déterminés fur les touches du Clavier; en forte que ces touches ont toutes un double nom, tandis que les Degrés d'un Ton tranfpofé n'en ont point. Défaut qui charge inu-

tilement la mémoire de tous les Dièſes ou Bémols de la Clef, qui ôte aux noms des Notes l'expreſſion des Intervalles qui leur ſont propres, & qui efface enfin, autant qu'il eſt poſſible, toutes les traces de la modulation.

Ut ou *re* ne ſont point ou ne doivent point être telle ou telle touche du Clavier; mais telle ou telle Corde du Ton. Quant aux touches fixes, c'eſt par des lettres de l'Alphabet qu'elles s'expriment. La touche que vous appellez *ut*, je l'appelle C; celle que vous appellez *re*, je l'appelle D. Ce ne ſont pas des ſignes que j'invente, ce ſont des ſignes tout établis, par leſquels je détermine très-nettement la Fondamentale d'un Ton. Mais ce Ton une fois déterminé, dites-moi de grace à votre tour, comment vous nommez la Tonique que je nomme *ut*, & la ſeconde Note que je nomme *re*, & la Médiante que je nomme *mi?* Car ces noms relatifs au Ton & au Mode ſont eſſentiels pour la détermination des idées & pour la juſteſſe des Intonations. Qu'on y réfléchiſſe bien, & l'on trouvera que ce que les Muſiciens François appellent *ſolfier au naturel* eſt tout-à-fait hors de la nature. Cette méthode eſt inconnue chez toute autre Nation, & ſûrement ne fera jamais fortune dans aucune: chacun doit ſentir, au contraire, que rien n'eſt plus naturel que de *ſolfier* par tranſpoſition lorſque le Mode eſt tranſpoſé.

On a, en Italie, un Recueil de leçons à *ſol-*

fier, appellées *Solfeggi.* Ce Recueil, composé par le célebre Léo, pour l'usage des commençans, est très-estimé.

SOLO. *adj. pris substantiv.* Ce mot Italien s'est Francisé dans la Musique, & s'applique à une Piece ou à un morceau qui se chante à Voix seule, ou qui se joue sur un seul Instrument avec un simple Accompagnement de Basse ou de Clavessin; & c'est ce qui distingue le *Solo* du *Récit*, qui peut-être accompagné de tout l'Orchestre. Dans les Pieces appellées *Concerto*, on écrit toujours le mot *Solo* sur la Partie principale, quand elle récite.

SON, *s. m.* Quand l'agitation communiquée à l'air, par la collision d'un corps frappé par un autre, parvient jusqu'à l'organe auditif, elle y produit une sensation qu'on appelle *Bruit.* (Voyez BRUIT.) Mais il y a un Bruit résonnant & appréciable qu'on appelle *Son.* Les recherches sur le *Son* absolu appartiennent au Physicien. Le Musicien n'examine que le *Son* relatif; il l'examine seulement par ses modifications sensibles; & c'est selon cette derniere idée, que nous l'envisageons dans cet Article.

Il y a trois objets principaux à considérer dans le *Son*; le Ton, la force & le timbre. Sous chacun de ces rapports le *Son* se conçoit comme modifiable : 1°. du grave à l'aigu : 2°. du fort au foible : 3°. de l'aigre aux doux, ou du sourd à l'éclatant, & réciproquement.

Je suppose d'abord, quelle que soit la nature du *Son*, que son véhicule n'est autre chose que l'air même: premiérement, parce que l'air est le seul corps intermédiaire de l'existence duquel on soit parfaitement assuré, entre le corps sonore & l'organe auditif; qu'il ne faut pas multiplier les êtres sans néceffité; que l'air suffit pour expliquer la formation du *Son*; &, de plus, parce que l'expérience nous apprend qu'un corps sonore ne rend pas de *Son* dans un lieu tout-à-fait privé d'air. Si l'on veut imaginer un autre fluide, on peut aisément lui appliquer tout ce que je dis de l'air dans cet Article.

La résonnance du *Son*, ou, pour mieux dire, sa permanence & son prolongement ne peut naître que de la durée de l'agitation de l'air. Tant que cette agitation dure, l'air ébranlé vient sans cesse frapper l'organe auditif & prolonge ainsi la sensation du *Son*. Mais il n'y a point de maniere plus simple de concevoir cette durée, qu'en supposant dans l'air des vibrations qui se succedent, & qui renouvellent ainsi à chaque instant l'impression. De plus, cette agitation de l'air, de quelque espece qu'elle soit, ne peut être produite que par une agitation semblable dans les parties du corps sonore : or, c'est un fait certain que les parties du corps sonore éprouvent de telles vibrations. Si l'on touche le corps d'un Violoncelle dans le tems qu'on en tire du *Son*, on le sent frémir sous la main, & l'on voit

bien ſenſiblement durer les vibrations de la Corde juſqu'à ce que le *Son* s'éteigne. Il en eſt de même d'une Cloche qu'on fait ſonner en la frappant du batail ; on la ſent, on la voit même frémir, & l'on voit ſautiller les grains de ſable qu'on jette ſur la ſurface. Si la Corde ſe détend, ou que la Cloche ſe fende, plus de frémiſſement, plus de *Son*. Si donc cette Cloche ni cette Corde ne peuvent communiquer à l'air que les mouvemens qu'elles ont elles-mêmes, on ne ſauroit douter que le *Son* produit par les vibrations du corps ſonore, ne ſe propage par des vibrations ſemblables que ce corps communique à l'air.

Tout ceci ſuppoſé, examinons premiérement ce qui conſtitue le rapport des *Sons* du grave à l'aigu.

I. Théon de Smyrne dit que Laſus d'Hermione, de même que le Pythagoricien Hyppaſe de Métapont, pour calculer les rapports des Conſonnances, s'étoient ſervis de deux vaſes ſemblables & réſonnans à l'Uniſſon; que laiſſant vuide l'un des deux, & rempliſſant l'autre juſqu'au quart, la percuſſion de l'un & de l'autre avoit fait entendre la Conſonnance de la Quarte ; que, rempliſſant enſuite le ſecond juſqu'au tiers, puis juſqu'à la moitié, la percuſſion des deux avoit produit la Conſonnance de la Quinte, puis de l'Octave.

Pythagore, au rapport de Nicomaque & de

Cenſorin, s'y étoit pris d'une autre maniere pour calculer les mêmes rapports. Il ſuſpendit, diſent-ils, aux mêmes Cordes ſonores différens poids, & détermina les rapports des divers *Sons* ſur ceux qu'il trouva entre les poids tendans: mais les calculs de Pythagore ſont trop juſtes pour avoir été faits de cette maniere: puiſque chacun ſait aujourd'hui, ſur les expériences de Vincent Galilée, que les *Sons* ſont entr'eux, non comme les poids tendans, mais en raiſon ſous-double de ces mêmes poids.

Enfin l'on inventa le Monocorde, appellé par les Anciens, *Canon harmonicus*, parce qu'il donnoit la regle des diviſions harmoniques. Il faut en expliquer le principe.

Deux Cordes de même métal égales & également tendues forment un Uniſſon parfait en tout ſens : ſi les longueurs ſont inégales, la plus courte donnera un *Son* plus aigu, & fera auſſi plus de vibrations dans un tems donné; d'où l'on conclut que la différence des *Sons* du grave à l'aigu ne procede que de celle des vibrations faites dans un même eſpace de tems par les Cordes ou corps ſonores qui les font entendre; ainſi l'on exprime les rapports des *Sons* par les nombres des vibrations qui les donnent.

On ſait encore, par des expériences non moins certaines, que les vibrations des Cordes, toutes choſes d'ailleurs égales, ſont toujours réciproques aux longueurs. Ainſi, une Corde dou-

ble d'une autre ne fera, dans le même tems, que la moitié du nombre des vibrations de celle-ci, & le rapport des *Sons* qu'elles feront entendre s'appelle *Octave*. Si les Cordes sont comme 3 & 2, les vibrations seront comme 2 & 3, & le rapport des *Sons* s'appellera *Quinte*, &c. (Voyez INTERVALLE.)

On voit par-là qu'avec des Chevalets mobiles il est aisé de former sur une seule Corde des divisions qui donnent des *Sons* dans tous les rapports possibles, soit entr'eux, soit avec la Corde entiere. C'est le Monocorde dont je viens de parler. (Voyez MONOCORDE.)

On peut rendre des *Sons* aigus ou graves par d'autres moyens. Deux Cordes de longueurs égales ne forment pas toujours l'Unisson : car si l'une est plus grosse ou moins tendue que l'autre, elle fera moins de vibrations en tems égaux, & conséquemment donnera un *Son* plus grave. (Voyez CORDE.)

Il est aisé d'expliquer sur ces principes la construction des Instrumens à Cordes, tels que le Clavessin, le Tympanon, & le jeu des Violons & Basses, qui, par différens accourcissemens des Cordes sous les doigts ou chevalets mobiles, produit la diversité des *Sons* qu'on tire de ces Instrumens. Il faut raisonner de même pour les Instrumens à vent : les plus longs forment des *Sons* plus graves, si le vent est égal. Les trous, comme dans les Flûtes & Hautbois,

ſervent à les raccourcir pour rendre les *Sons* plus aigus. En donnant plus de vent on les fait octavier, & les *Sons* deviennent plus aigus encore. La colonne d'air forme alors le corps ſonore, & les divers Tons de la Trompette & du Cor-de-chaſſe ont les mêmes principes que les *Sons* harmoniques du Violoncelle & du Violon, &c. (Voyez SONS, HARMONIQUES.)

Si l'on fait réſonner avec quelque force une des groſſes Cordes d'une Viole ou d'un Violoncelle, en paſſant l'archet un peu plus près du chevalet qu'à l'ordinaire, on entendra diſtinctement, pour peu qu'on ait l'oreille exercée & attentive, outre le *Son* de la Corde entiere, au moins celui de ſon Octave, celui de l'Octave de ſa Quinte, & celui de la double-Octave de ſa Tierce: on verra même frémir & l'on entendra réſonner toutes les Cordes montées à l'Uniſſon de ces *Sons*-là. Ces *Sons* acceſſoires accompagnent toujours un *Son* principal quelconque, mais quand ce *Son* principal eſt aigu, les autres y ſont moins ſenſibles. On appelle ceux-ci les Harmoniques du *Son* principal: c'eſt par eux, ſelon M. Rameau, que tout *Son* eſt appréciable, & c'eſt en eux que lui & M. Tartini ont cherché le principe de toute Harmonie, mais par des routes directement contraires. (Voyez HARMONIE, SYSTEME.)

Une difficulté qui reſte à expliquer dans la théorie du *Son*, eſt de ſavoir comment deux ou

plusieurs *Sons* peuvent se faire entendre à la fois. Lorsqu'on entend, par exemple, les deux *Sons* de la Quinte dont l'un fait deux vibrations, tandis que l'autre en fait trois, on ne conçoit pas bien comment la même masse d'air peut fournir dans un même tems ces différens nombres de vibrations distincts l'un de l'autre, & bien moins encore lorsqu'il se fait ensemble plus de deux *Sons* & qu'ils sont tous dissonnans entr'eux. Mengoli & les autres se tirent d'affaire par des comparaisons. Il en est, disent-ils, comme de deux pierres qu'on jette à la fois dans l'eau, & dont les différens cercles qu'elles produisent se croisent sans se confondre. M. de Mairan donne une explication plus philosophique. L'air, selon lui, est divisé en particules de diverses grandeurs, dont chacune est capable d'un Ton particulier & n'est susceptible d'aucun autre: de sorte qu'à chaque *Son* qui se forme, les particules d'air qui lui sont analogues s'ébranlent seules, elles & leurs Harmoniques, tandis que toutes les autres restent tranquilles jusqu'à ce qu'elles soient émues à leur tour par les *Sons* qui leur correspondent: de sorte qu'on entend à la fois deux *Sons*, comme on voit à la fois deux couleurs, parce qu'étant produits par différentes parties ils affectent l'organe en différens points.

Ce système est ingénieux, mais l'imagination se prête avec peine à l'infinité de particules d'air différentes en grandeur & en mobilité, qui de-

vroient être répandues dans chaque point de l'espace, pour être toujours prêtes, au besoin, à rendre en tout lieu l'infinité de tous les *Sons* possibles. Quand elles sont une fois arrivées au tympan de l'oreille, on conçoit encore moins comment, en le frappant, plusieurs ensemble, elles peuvent y produire un ébranlement capable d'envoyer au cerveau la sensation de chacune en particulier. Il semble qu'on a éloigné la difficulté plutôt que de la résoudre : on allegue en vain l'exemple de la lumiere dont les rayons se croisent dans un point sans confondre les objets : car, outre qu'une difficulté n'en résout pas une autre, la parité n'est pas exacte, puisque l'objet est vu sans exciter dans l'air un mouvement semblable à celui qu'y doit exciter le corps sonore pour être oui. Mengoli sembloit vouloir prévenir cette objection, en disant que les masses d'air chargées, pour ainsi dire, de différens *Sons*, ne frappent le tympan que successivement, alternativement, & chacune à son tour ; sans trop songer à quoi il occuperoit celles qui sont obligées d'attendre que les premieres aient achevé leur office, ou sans expliquer comment l'oreille, frappée de tant de coups successifs, peu distinguer ceux qui appartiennent à chaque *Son*.

A l'égard des Harmoniques qui accompagnent un *Son* quelconque, ils offrent moins une nouvelle difficulté qu'un nouveau cas de la précédente ; car si-tôt qu'on expliquera comment plu-

ſieurs *Sons* peuvent être entendus à la fois, on expliquera facilement le phénomene des Harmoniques. En effet, ſuppoſons qu'un *Son* mette en mouvement les particules d'air ſuſceptibles du même *Son*, & les particules ſuſceptibles de *Sons* plus aigus à l'infini; de ces diverſes particules, il y en aura dont les vibrations commençant & finiſſant exactement avec celles du corps ſonore, feront ſans ceſſe aidées & renouvellées par les ſiennes: ces particules ſeront celles qui donneront l'Uniſſon. Vient enſuite l'Octave, dont deux vibrations s'accordant avec une du *Son* principal, en ſont aidées & renforcées ſeulement de deux en deux; par conſéquent l'Octave ſera ſenſible, mais moins que l'Uniſſon: vient enſuite la Douzieme ou l'Octave de la Quinte, qui fait trois vibrations préciſes pendant que le *Son* fondamental en fait une; ainſi ne recevant un nouveau coup qu'à chaque troiſieme vibration, la Douzieme ſera moins ſenſible que l'Octave, qui reçoit ce nouveau coup dès la ſeconde. En ſuivant cette même gradation, l'on trouve le concours des vibrations plus tardif, les coups moins renouvellés, & par conſéquent les Harmoniques toujours moins ſenſibles; juſqu'à ce que les rapports ſe compoſent au point que l'idée du concours trop rare s'efface, & que les vibrations ayant le tems de s'éteindre avant d'être renouvellées, l'Harmonique ne s'entend plus du tout. Enfin quand le rapport ceſſe d'être rationel, les

vibrations ne concourent jamais; celles du *Son* plus aigu toujours contrariées, sont bientôt étouffées par celles de la Corde, & ce *Son* aigu est absolument dissonnant & nul. Telle est la raison pourquoi les premiers Harmoniques s'entendent, & pourquoi tous les autres *Sons* ne s'entendent pas. Mais en voilà trop sur la premiere qualité du *Son*; passons aux deux autres.

II. La force du *Son* dépend de celle des vibrations du corps sonore; plus ces vibrations sont grandes & fortes, plus le *Son* est fort & vigoureux & s'entend de loin. Quand la Corde est assez tendue, & qu'on ne force pas trop la voix ou l'Instrument, les vibrations restent toujours isochrones; &, par conséquent, le Ton demeure le même; soit qu'on renfle ou qu'on affoiblisse le *Son*: mais en raclant trop fort de l'archet, en relâchant trop la Corde, en soufflant ou criant trop, on peut faire perdre aux vibrations l'isochronisme nécessaire pour l'identité du Ton; & c'est une des raisons pourquoi, dans la Musique Françoise où le premier mérite est de bien crier, on est plus sujet à chanter faux que dans l'Italienne où la Voix se modere avec plus de douceur.

La vitesse du *Son* qui sembleroit dépendre de sa force, n'en dépend point. Cette vitesse est toujours égale & constante, si elle n'est accélérée ou retardée par le vent: c'est-à-dire que le *Son*, fort ou foible, s'entendra toujours unifor-

mément, & qu'il fera toujours dans deux secondes le double du chemin qu'il aura fait dans une. Au rapport de Halley & de Flamsteade, le *Son* parcourt en Angleterre 1070 pieds de France en une seconde, & au Pérou 174 toises, selon M. de la Condamine. Le P. Mersenne & Gassendi ont assuré que le vent favorable, au contraire, n'accéléroit ni ne retardoit le *Son* : depuis les expériences que Derham & l'Académie des Sciences ont faites sur ce sujet, cela passe pour une erreur.

Sans ralentir sa marche, le *Son* s'affoiblit en s'étendant, & cet affoiblissement, si la propagation est libre, qu'elle ne soit gênée par aucun obstacle ni ralentie par le vent, suit ordinairement la raison du quarré des distances.

III. Quant à la différence qui se trouve encore entre les *Sons* par la qualité du Timbre, il est évident qu'elle ne tient ni au degré d'élévation, ni même à celui de force. Un Hautbois aura beau se mettre à l'Unisson d'une Flûte, il aura beau radoucir le *Son* au même degré ; le *Son* de la Flûte aura toujours je ne sais quoi de moëlleux & de doux ; celui du Hautbois je ne sais quoi de rude & d'aigre, qui empêchera que l'oreille ne les confonde ; sans parler de la diversité du Timbre des Voix. (Voyez Voix.) Il n'y a pas un Instrument qui n'ait le sien particulier, qui n'est point celui de l'autre, & l'Orgue seul a une vingtaine de jeux tous de Timbre

différent. Cependant perſonne que je ſache n'a examiné le *Son* dans cette partie ; laquelle, auſſi bien que les autres, ſe trouvera peut-être avoir ſes difficultés : car la qualité du Timbre ne peut dépendre, ni du nombre des vibrations, qui fait le degré du grave à l'aigu, ni de la grandeur ou de la force de ces mêmes vibrations, qui fait le degré du fort au foible. Il faudra donc trouver dans le corps ſonore une troiſieme cauſe différente de ces deux, pour expliquer cette troiſieme qualité du *Son* & ſes différences ; ce qui, peut-être, n'eſt pas trop aiſé.

Les trois qualités principales dont je viens de parler entrent toutes, quoiqu'en différentes proportions, dans l'objet de la Muſique, qui eſt le *Son* en général.

En effet, le Compoſiteur ne conſidere pas ſeulement ſi les *Sons* qu'il emploie doivent être hauts ou bas, graves ou aigus ; mais s'ils doivent être forts ou foibles, aigres ou doux, ſourds ou éclatans ; & il les diſtribue à différens Inſtrumens, à diverſes Voix, en Récits ou en Chœurs, aux extrêmités ou dans le *Medium* des Inſtrumens ou des Voix, avec des *Doux* ou des *Fort*, ſelon les convenances de tout cela.

Mais il eſt vrai que c'eſt uniquement dans la comparaiſon des *Sons* du grave à l'aigu que conſiſte toute la ſcience Harmonique : de ſorte que, comme le nombre des *Sons* eſt infini, l'on peut dire dans le même ſens que cette ſcience eſt in-

finie

finie dans son objet. On ne conçoit point de bornes précises à l'étendue des *Sons* du grave à l'aigu, & quelque petit que puisse être l'Intervalle qui est entre deux *Sons*, on le concevra toujours divisible par un troisieme *Son*: mais la nature & l'art ont limité cette infinité dans la pratique de la Musique. On trouve bientôt dans les Instrumens les bornes des *Sons* praticables, tant au grave qu'à l'aigu. Allongez ou raccourcissez jusqu'à un certain point une Corde sonore, elle n'aura plus de *Son*. L'on ne peut pas non plus augmenter ou diminuer à volonté la capacité d'une Flûte ou d'un tuyau d'Orgue ni sa longueur; il y a des bornes passé lesquelles ni l'un ni l'autre ne résonne plus. L'inspiration a aussi sa mesure & ses loix. Trop foible elle ne rend point de *Sons*, trop forte elle ne produit qu'un cri perçant qu'il est impossible d'apprécier. Enfin il est constaté par mille expériences que tous les *Sons* sensibles sont renfermés dans une certaine latitude, passé laquelle, ou trop graves ou trop aigus, ils ne sont plus apperçus ou deviennent inappréciables à l'oreille. M. Euler en a même en quelque sorte fixé les limites, & selon ses observations rapportées par M. Diderot dans ses principes d'Acoustique, tous les *Sons* sensibles sont compris entre les nombres 30 & 7552: c'est-à-dire que, selon ce grand Géometre, le *Son* le plus grave appréciable à notre oreille fait 30 vibrations par seconde, & le plus

aigu 7552 vibrations dans le même tems ; Intervalle qui renferme à-peu-près 8 Octaves.

D'un autre côté l'on voit, par la génération harmonique des *Sons*, qu'il n'y en a dans leur infinité possible qu'un très-petit nombre qui puissent être admis dans le systême harmonieux. Car tous ceux qui ne forment pas des Consonnances avec les *Sons* fondamentaux, ou qui ne naissent pas, médiatement ou immédiatement, des différences de ces Consonnances, doivent être proscrits du systême. Voilà pourquoi, quelque parfait qu'on suppose aujourd'hui le nôtre, il est pourtant borné à douze *Sons* seulement dans l'étendue d'une Octave, desquels douze toutes les autres Octaves ne contiennent que des répliques. Que si l'on veut compter toutes ces répliques pour autant de *Sons* différens ; en les multipliant par le nombre des Octaves auquel est bornée l'étendue des *Sons* appréciables, on trouvera 96 en tout, pour le plus grand nombre de *Sons* praticables dans notre Musique sur un même *Son* fondamental.

On ne pourroit pas évaluer avec la même précision le nombre des *Sons* praticables dans l'ancienne Musique ; car les Grecs formoient, pour ainsi dire, autant de systêmes de Musique, qu'ils avoient de manieres différentes d'accorder leurs Tétracordes. Il paroit, par la lecture de leurs traités de Musique, que le nombre de ces manieres étoit grand & peut-être indéterminé. Or

chaque Accord particulier changeoit les *Sons* de la moitié du ſyſtème, c'eſt-à-dire, des deux Cordes mobiles de chaque Tétracorde. Ainſi, l'on voit bien ce qu'ils avoient de *Sons* dans une ſeule manière d'Accord ; mais on ne peut calculer au juſte combien ce nombre ſe multiplioit dans tous les changemens de Genre & de Mode qui introduiſoient de nouveaux *Sons*.

Par rapport à leurs Tétracordes, ils diſtinguoient les *Sons* en deux claſſes générales ; ſavoir les *Sons* ſtables & fixes dont l'Accord ne changeoit jamais, & les *Sons* mobiles dont l'Accord changeoit avec l'eſpece du Genre. Les premiers étoient huit en tout, ſavoir les deux extrêmes de chaque Tétracorde & la Corde Proſlambanomène : les ſeconds étoient auſſi tout au moins au nombre de huit, quelquefois de neuf ou de dix, parce que deux *Sons* voiſins quelquefois ſe confondoient en un, & quelquefois ſe ſéparoient.

Ils diviſoient derechef, dans les Genres épais, les *Sons* ſtables en deux eſpeces, dont l'une contenoit trois *Sons* appellés *Apycni* ou *non-ſerrés*, parce qu'ils ne formoient au grave ni ſémi-Tons ni moindres Intervalles ; ces trois *Sons Apycni* étoient la Proſlambanomène, la Nète-Synnéménon, & la Nète-Hyperboléon. L'autre eſpece portoit le nom de *Sons Barypycni* ou *ſous-ſerrés*, parce qu'ils formoient le grave des petits Intervalles : les *Sons Barypycni* étoient au nom-

bre de cinq, ſavoir, l'Hypate-Hypaton, l'Hypate-Méſon, la Mèſe, la Paramèſe & la Nète-Diézeugménon.

Les *Sons* mobiles ſe ſubdiviſoient pareillement en *Sons Méſopycni* ou moyens dans le ſerré, leſquels étoient auſſi cinq en nombre, ſavoir le ſecond en montant de chaque Tétracorde; & en cinq autres *Sons* appellés *Oxypycni* ou ſur-aigus, qui étoient le troiſieme en montant de chaque Tétracorde. (Voyez TÉTRACORDE.)

A l'égard des douze *Sons* du ſyſtême moderne l'Accord n'en change jamais & ils ſont tous immobiles. Broſſard prétend qu'ils ſont tous mobiles; fondé ſur ce qu'ils peuvent être altérés par Dièſe ou par Bémol; mais autre choſe eſt de changer de Corde, & autre choſe de changer l'Accord d'une Corde.

SON FIXE, *ſ. m.* Pour avoir ce qu'on appelle un *Son fixe*, il faudroit s'aſſurer que ce *Son* ſeroit toujours le même dans tous les tems & dans tous les lieux. Or il ne faut pas croire qu'il ſuffiſe pour cela d'avoir un tuyau, par exemple, d'une longueur déterminée: car premiérement, le tuyau reſtant toujours le même, la peſanteur de l'air ne reſtera pas pour cela toujours la même; le *Son* changera & deviendra plus grave ou plus aigu, ſelon que l'air deviendra plus léger ou plus peſant. Par la même raiſon le *Son* du même tuyau changera encore avec la colonne de l'atmoſphere, ſelon que ce même tuyau ſera porté

plus haut ou plus bas, dans les montagnes ou dans les vallées.

En second lieu, ce même tuyau, quelle qu'en soit la matiere, sera sujet aux variations que le chaud ou le froid cause dans les dimensions de tous les corps : le tuyau se racourcissant ou s'allongeant deviendra proportionnellement plus aigu ou plus grave ; & de ces deux causes combinées, vient la difficulté d'avoir un *Son fixe*, & presque l'impossibilité de s'assurer du même *Son* dans deux lieux en même tems, ni dans deux tems en même lieu.

Si l'on pouvoit compter exactement les vibrations que fait un *Son* dans un tems donné, l'on pourroit, par le même nombre de vibrations, s'assurer de l'identité du *Son* ; mais ce calcul étant impossible, on ne peut s'assurer de cette identité du *Son* que par celle des Instrumens qui le donnent ; savoir, le tuyau, quant à ses dimensions, & l'air, quant à sa pesanteur. M. Sauveur proposa pour cela des moyens qui ne réussirent pas à l'expérience. M. Diderot en a proposé depuis de plus praticables, & qui consistent à graduer un tuyau d'une longueur suffisante pour que les divisions y soient justes & sensibles, en le composant de deux parties mobiles par lesquelles on puisse l'allonger & l'accourcir selon les dimensions proportionnelles aux altérations de l'air, indiquées par le Thermometre, quant à la température, & par le Barometre quant à la pe-

ſanteur. Voyez là-deſſus les principes d'Acouſtique de cet Auteur.

SON FONDAMENTAL. (Voyez FONDAMENTAL.)

SONS FLUTÉS. (Voyez SONS HARMONIQUES.)

SONS HARMONIQUES ou SONS FLUTÉS. Eſpece ſinguliere de *Sons* qu'on tire de certains Inſtrumens, tels que le Violon & le Violoncelle, par un mouvement particulier de l'archet, qu'on approche davantage du Chevalet, & en poſant légérement le doigt ſur certaines diviſions de la Corde. Ces *Sons* ſont fort différens pour le Timbre & pour le Ton de ce qu'ils feroient, ſi l'on appuyoit tout-à-fait le doigt. Quant au Ton, par exemple, ils donneront la Quinte quand ils donneroient la Tierce, la Tierce quand ils donneroient la Sixte, &c. Quant au Timbre, ils ſont beaucoup plus doux que ceux qu'on tire pleins de la même diviſion, en faiſant porter la Corde ſur le manche ; & c'eſt à cauſe de cette douceur qu'on les appelle *Sons flûtés*. Il faut, pour en bien juger, avoir entendu M. Mondonville tirer ſur ſon Violon, ou M. Bertaud ſur ſon Violoncelle des ſuites de ces beaux *Sons*. En gliſſant légérement le doigt de l'aigu au grave, depuis le milieu d'une Corde qu'on touche en même tems de l'archet en la maniere ſuſdite, on entend diſtinctement une ſucceſſion de *Sons* harmoniques de grave à l'aigu, qui étonne fort ceux qui n'en connoiſſent pas la Théorie.

Le principe ſur lequel cette Théorie eſt fon-

dée, est qu'une Corde étant divisée en deux parties commensurables entr'elles, & par conséquent avec la Corde entiere, si l'obstacle qu'on met au point de division n'empêche qu'imparfaitement la communication des vibrations d'une partie à l'autre, toutes les fois qu'on fera sonner la Corde dans cet état, elle rendra non le son de la Corde entiere, ni celui de sa grande partie, mais celui de la plus petite partie si elle mesure exactement l'autre; ou, si elle ne la mesure pas, le Son de la plus grande aliquote commune à ces deux parties.

Qu'on divise une Corde 6 en deux parties 4 & 2; le *Son harmonique* résonnera par la longueur de la petite partie 2, qui est aliquote de la grande partie 4: mais si la Corde 5 est divisée par 2 & 3; alors, comme la petite partie ne mesure pas la grande, le *Son harmonique* ne résonnera que selon la moitié 1 de cette même petite partie, laquelle moitié est la plus grande commune mesure des deux parties 3 & 2, & de toute la Corde 5.

Au moyen de cette loi tirée de l'observation & conforme aux expériences faites par M. Sauveur à l'Académie des Sciences, tout le merveilleux disparoît; avec un calcul très-simple on assigne pour chaque Degré le *Son harmonique* qui lui répond. Quant au doigt glissé le long de la Corde, il ne donne qu'une suite de *Sons harmoniques* qui se succedent rapidement dans l'ordre

qu'ils doivent avoir ſelon celui des diviſions ſur leſquelles on paſſe ſucceſſivement le doigt, & les points qui ne forment pas des diviſions exactes, ou qui en forment de trop compoſées, ne donnent aucun Son ſenſible ou appréciable.

On trouvera *Pl.* G. *Fig.* 3. une Table des *Sons harmoniques*, qui peut en faciliter la recherche à ceux qui deſirent de les pratiquer. La premiere colonne indique les *Sons* que rendroient les diviſions de l'Inſtrument touchées en plein, & la ſeconde colonne montre les *Sons flûtés* correſpondans, quand la Corde eſt touchée harmoniquement.

Après la premiere Octave, c'eſt-à-dire, depuis le milieu de la Corde en avançant vers le Chevalet, on retrouve les mêmes *Sons harmoniques* dans le même ordre, ſur les mêmes diviſions de l'Octave aiguë; c'eſt-à-dire, la dix-neuvieme ſur la Dixieme mineure, la Dix-ſeptieme ſur la Dixieme majeure, &c.

Je n'ai fait dans cette Table, aucune mention des *Sons harmoniques* relatifs à la Seconde & à la Septieme : premiérement, parce que les diviſions qui les forment n'ayant entr'elles que des aliquotes fort petites, en rendroient les *Sons* trop aigus pour être agréables, & trop difficiles à tirer par le coup d'archet, & de plus, parce qu'il faudroit entrer dans des ſous-diviſions trop étendues, qui ne peuvent s'admettre dans la pratique; car le *Son harmonique* du *Ton* majeur ſeroit

la vingt-troisieme, ou la triple Octave de la Seconde, & l'Harmonique du *Ton* mineur seroit la vingt-quatrieme, ou la triple Octave de la Tierce mineure: mais quelle est l'oreille assez fine & la main assez juste pour distinguer & toucher à sa volonté un *Ton* majeur ou un *Ton* mineur?

Tout le jeu de la Trompette marine est en *Sons harmoniques*; ce qui fait qu'on n'en tire pas aisément toute sorte de *Sons*.

SONATE, *s, f.* Piece de Musique instrumentale composée de trois ou quatre morceaux consécutifs de caracteres différens. La *Sonate* est à-peu-près pour les Instrumens ce qu'est la Cantate pour les Voix.

La *Sonate* est faite ordinairement pour un seul Instrument qui récite, accompagné d'une Basse-continue; & dans une telle composition l'on s'attache à tout ce qu'il y a de plus favorable pour faire briller l'Instrument pour lequel on travaille, soit par le tour des chants, soit par le choix des Sons qui conviennent le mieux à cette espece d'Instrument, soit par la hardiesse de l'exécution. Il y a aussi des *Sonates* en Trio, que les Italiens appellent plus communément *Sinfonie*; mais quand elles passent trois Parties ou qu'il y en a quelqu'une récitante, elles prennent le nom de *Concerto*. (Voyez CONCERTO.)

Il y a plusieurs sortes de *Sonates*. Les Italiens les réduisent à deux especes principales. L'une

qu'ils appellent *Sonate da Camera*, *Sonates* de Chambre, lesquelles sont composées de plusieurs Airs familiers ou à danser, tels à-peu-près que ces recueils qu'on appelle en France des *Suites*. L'autre espece est appellée *Sonate da Chiesa*, *Sonates* d'Eglise, dans la composition desquelles il doit entrer plus de recherche, de travail, d'Harmonie, & des Chants plus convenables à la dignité du lieu. De quelque espece que soient les *Sonates*, elles commencent d'ordinaire par un Adagio, &, après avoir passé par deux ou trois mouvemens différens, finissent par un Allegro ou un Presto.

Aujourd'hui que les Instrumens sont la partie la plus importante de la Musique, les *Sonates* sont extrêmement à la mode, de même que toute espece de Symphonie; le Vocal n'en est guere que l'accessoire, & le Chant accompagne l'Accompagnement. Nous tenons ce mauvais goût de ceux qui, voulant introduire le tour de la Musique Italienne dans une Langue qui n'en est pas susceptible, nous ont obligés de chercher à faire avec les Instrumens ce qu'il nous est impossible de faire avec nos voix. J'ose prédire qu'un goût si peu naturel ne durera pas. La Musique purement harmonique est peu de chose; pour plaire constamment, & prévenir l'ennui, elle doit s'élever au rang des Arts d'imitation; mais son imitation n'est pas toujours immédiate comme celles de la Poésie & de la Peinture; la pa-

role est le moyen par lequel la Musique détermine le plus souvent l'objet dont elle nous offre l'image, & c'est par les Sons touchans de la voix humaine que cette image éveille au fond du cœur le sentiment qu'elle y doit produire. Qui ne sent combien la pure Symphonie dans laquelle on ne cherche qu'à faire briller l'Instrument, est loin de cette énergie ? toutes les folies du Violon de M. Mondonville m'attendriront-elles comme deux Sons de la voix de Mademoiselle le Maure ? La Symphonie anime le Chant, & ajoute à son expression, mais elle n'y supplée pas. Pour savoir ce que veulent dire tous ces fatras de *Sonates* dont on est accablé, il faudroit faire comme ce peintre grossier qui étoit obligé d'écrire au-dessous de ses figures, *c'est un arbre, c'est un homme, c'est un cheval.* Je n'oublierai jamais la saillie du célebre Fontenelle, qui se trouvant excédé de ces éternelles Symphonies, s'écria tout haut dans un transport d'impatience : *Sonate, que me veux-tu ?*

SONNER, *v. a. & n.* On dit en composition qu'une Note *sonne* sur la Basse, lorsqu'elle entre dans l'Accord & fait Harmonie ; à la différence des Notes qui ne sont que de goût, & ne servent qu'à figurer, lesquelles ne *Sonnent* point.

On dit aussi *Sonner* une Note, un Accord, pour dire, frapper ou faire entendre le Son, l'Harmonie de cette Note ou de cet Accord.

Sonore, *adj.* Qui rend du Son. *Un métal ſonore.* De-là, *Corps ſonore.* (Voyez Corps sonore.)

Sonore ſe dit particuliérement & par excellence de tout ce qui rend des Sons moëlleux, forts, nets, juſtes, & bien timbrés. *Une Cloche ſonore : une Voix ſonore*, &c.

Sotto-Voce, *adv.* Ce mot Italien marque, dans les lieux où il eſt écrit, qu'il ne faut chanter qu'à demi-voix, ou jouer qu'à demi-jeu. *Mezzo-Forte* & *Mezza-Voce* ſignifient la même choſe.

Soupir. Silence équivalant à une Noire, & qui ſe marque par un trait courbe approchant de la figure du 7 de chiffre, mais tourné en ſens contraire, (Voyez *Pl.* D. *Fig.* 9.) (Voyez Silence, Notes.)

Sourdine, *ſ. f.* Petit Inſtrument de cuivre ou d'argent qu'on applique au chevalet du Violon ou du Violoncelle, pour rendre les Sons plus ſourds & plus foibles, en interceptant & gênant les vibrations du corps entier de l'Inſtrument. La *Sourdine*, en affoibliſſant les Sons, change leur timbre & leur donne un caractere extrêmement attendriſſant & triſte. Les Muſiciens François, qui penſent qu'un jeu doux produit le même effet que la *Sourdine*, & qui n'aiment pas l'embarras de la placer & déplacer, ne s'en ſervent point. Mais on en fait uſage avec

un grand effet dans tous les Orchestres d'Italie ; & c'est parce qu'on trouve souvent ce mot *Sordini* écrit dans les Symphonies, que j'en ai dû faire un article.

Il y a des *Sourdines* aussi pour les Cors-de-chasse, pour le Clavessin, &c.

SOUS-DOMINANTE ou SOUDOMINANTE. Nom donné par M. Rameau à la quatrieme Note du Ton, laquelle est, par conséquent, au même Intervalle de la Tonique en descendant, qu'est la Dominante en montant. Cette dénomination vient de l'affinité que cet Auteur trouve par renversement entre le Mode mineur de la *Sous-Dominante*, & le Mode majeur de la Tonique. (Voyez HARMONIE.) Voyez aussi l'Article qui suit.

SOUS-MÉDIANTE ou SOUMÉDIANTE. C'est au[illegible] si, dans le Vocabulaire de M. Rameau, le no[illegible] de la sixieme Note du Ton. Mais cette *Sous-Médiante* devant être au même Intervalle de la Tonique en dessous, qu'en est la Médiante en dessus, doit faire Tierce majeure sous cette Tonique, & par conséquent Tierce mineure sur la sous-Dominante ; & c'est sur cette analogie que le même M. Rameau établit le principe du Mode mineur ; mais il s'ensuivroit de-là que le Mode majeur d'une Tonique, & le Mode mineur de sa sous-Dominante devroient avoir une grand[illegible] affinité ; ce qui n'est pas : puisqu'au contrai[illegible] il est très-rare qu'on passe d'un de c[illegible]

deux Modes à l'autre, & que l'Echelle preſque entiere eſt altérée par une telle Modulation.

Je puis me tromper dans l'acception des deux mots précédens, n'ayant pas ſous les yeux, en écrivant cet Article, les écrits de M. Rameau. Peut-être entend-il ſimplement, par *Sous-Dominante*, la Note qui eſt un Degré au-deſſous de la Dominante; &, par *Sous-Médiante*, la Note qui eſt un Degré au-deſſous de la Médiante. Ce qui me tient en ſuſpens entre ces deux ſens, eſt que, dans l'un & dans l'autre, la ſous-Dominante eſt la même Note *fa* pour le Ton d'*ut*: mais il n'en ſeroit pas ainſi de la *Sous-Médiante*; elle ſeroit *la* dans le premier ſens, & *re* dans le ſecond. Le Lecteur pourra vérifier lequel des deux eſt celui de M. Rameau; ce qu'il y a de ſûr eſt que celui que je donne eſt préférable pour l'uſage de la compoſition.

SOUTENIR, *v. a. pris en ſens neut.* C'eſt faire exactement durer les Sons toute leur valeur ſans les laiſſer éteindre avant la fin, comme font très-ſouvent les Muſiciens, & ſur-tout les Symphoniſtes.

SPICCATO, *adj.* Mot Italien, lequel, écrit ſur la Muſique, indique des Sons ſecs & bien détachés.

SPONDAULA, *ſ. m.* C'étoit, chez les Anciens, un Joueur de Flûte ou autre ſemblable Inſtrument, qui, pendant qu'on offroit le ſacrifice, jouoit à l'oreille du Prêtre quelque Air conve-

pable pour l'empêcher de rien écouter qui pût le distraire.

Ce mot est formé du Grec σπονδὴ, *Libation*, & αὐλὸς, *Flûte*.

SPONDÉASME, *s. m.* C'étoit, dans les plus anciennes Musiques Grecques, une altération dans le Genre harmonique, lorsqu'une Corde étoit accidentellement élevée de trois Dièses au-dessus de son Accord ordinaire; de sorte que le *Spondéasme* étoit précisément le contraire de l'*Eclyse*.

STABLES, *adj.* Sons ou Cordes *stables*: c'étoient, outre la Corde Proslambonamène, les deux extrêmes de chaque Tétracorde, desquels les extrêmes sonnant ensemble le Diatessaron ou la Quarte, l'Accord ne changeoit jamais, comme faisoit celui des Cordes du milieu, qu'on tendoit ou relâchoit suivant les Genres, & qu'on appelloit pour cela *Sons* ou *Cordes mobiles*.

STYLE, *s. m.* Caractere distinctif de composition ou d'exécution. Ce caractere varie beaucoup selon les pays, le goût des Peuples, le génie des Auteurs: selon les matieres, les lieux, les tems, les sujets, les expressions, &c.

On dit en France le *Style* de Lully, de Rameau, de Mondonville, &c. En Allemagne, on dit le *Style* de Hasse, de Gluk, de Graun. En Italie, on dit le *Style* de Léo, de Pergolèse, de Jomelli, de Buranello. Le *Style* des Musiques d'Eglise n'est pas le même que celui des Musiques pour le Théatre ou pour la Chambre.

bre. Le *Style* des Compositions Allemandes est sautillant, coupé, mais harmonieux. Le *Style* des Compositions Françoises est fade, plat ou dur, mal cadencé, monotone; celui des Compositions Italiennes est fleuri, piquant, énergique.

Style dramatique ou imitatif, est un *Style* propre à exciter ou peindre les passions. *Style* d'Eglise, est un *Style* sérieux, majestueux, grave. *Style* de Mottet, où l'Artiste affecte de se montrer tel, est plutôt classique & savant qu'énergique ou affectueux. *Style* Hyporchématique, propre à la joie, au plaisir, à la danse, & plein de mouvemens vifs, gais & bien marqués. *Style* symphonique ou instrumental. Comme chaque Instrument a sa touche, son doigter, son caractere particulier, il a aussi son *Style*. *Style* Mélismatique ou naturel, & qui se présente le premier aux gens qui n'ont point appris. *Style* de Fantaisie, peu lié, plein d'idées, libre de toute contrainte. *Style* Choraïque ou dansant, lequel se divise en autant de branches différentes qu'il y a de caracteres dans la danse, &c.

Les Anciens avoient aussi leurs *Styles* différens. (Voyez MODE & MÉLOPÉE.)

SUJET, *f. m.* Terme de composition : c'est la partie principale du dessein, l'idée qui sert de fondement à toutes les autres. (Voyez DESSEIN.) Toutes les autres parties ne demandent que de l'art & du travail; celle-ci seule dépend du génie,

nie ; & c'est en elle que consiste l'invention.

Les principaux *Sujets* en Musique produisent des Rondeaux, des Imitations, des Fugues, &c. Voyez ces mots. Un Compositeur stérile & froid, après avoir avec peine trouvé quelque mince *Sujet*, ne fait que le retourner, & le promener de Modulation en Modulation ; mais l'Artiste qui a de la chaleur & de l'imagination sait, sans laisser oublier son *Sujet*, lui donner un air neuf chaque fois qu'il le représente.

SUITE, *s. f.* (Voyez SONATE.)

SUPER-SUS, *s. m.* Nom qu'on donnoit jadis aux Dessus quand ils étoient très-aigus.

SUPPOSITION, *s. f.* Ce mot a deux sens en Musique.

1°. Lorsque plusieurs Notes montent ou descendent diatoniquement dans une Partie sur une même Note d'une autre Partie ; alors ces Notes diatoniques ne sauroient toutes faire Harmonie, ni entrer à la fois dans le même Accord : il en a donc qu'on y compte pour rien, & ce sont ces Notes étrangeres à l'Harmonie, qu'on appelle Notes *par supposition*.

La regle générale est, quand les Notes sont égales, que toutes celles qui frappent sur le Tems fort portent Harmonie ; celles qui passent sur le Tems foible sont des Notes de *Supposition*, qui ne sont mises que pour le Chant & pour former des Degrés conjoints. Remarquez que par *Tems fort & Tems foible*, j'entends moins ici

principaux Tems de la Mesure que les Parties mêmes de chaque Tems. Ainsi, s'il y a deux Notes égales dans un même Tems, c'est la premiere qui porte Harmonie ; la seconde est de *Supposition*. Si le Tems est composé de quatre Notes égales, la premiere & la troisieme portent Harmonie, la seconde & la quatrieme sont les Notes de *Supposition*, &c.

Quelquefois on pervertit cet ordre ; on passe la premiere Note par *Supposition*, & l'on fait porter la seconde ; mais alors la valeur de cette seconde Note est ordinairement augmentée par un point aux dépens de la premiere.

Tout ceci suppose toujours une marche diatonique par Degrés conjoints : car quand les Degrés sont disjoints, il n'y a point de *Supposition*, & toutes les Notes doivent entrer dans l'Accord.

2°. On appelle Accords par *Supposition* ceux où la Basse-continue ajoute ou suppose un nouveau Son au-dessous de la Basse-fondamentale ; ce qui fait que de tels Accords excedent toujours l'étendue de l'Octave.

Les Dissonnances des Accords par *Supposition* doivent toujours être préparées par des syncopes, & sauvées en descendant diatoniquement sur des Sons d'un Accord sous lequel la même Basse *supposée* puisse tenir comme Basse-fondamentale, ou du moins comme Basse-continue. C'est ce qui fait que les Accords par *Supposition*,

bien examinés, peuvent tous passer pour de pures suspensions. (Voyez SUSPENSION.)

Il y a trois sortes d'Accords par *Supposition* ; tous sont des Accords de Septieme. La premiere, quand le Son ajouté est une Tierce au-dessous du Son fondamental ; tel est l'Accord de Neuvieme ; si l'Accord de Neuvieme est formé par la Médiante ajoutée au-dessous de l'Accord sensible en Mode mineur, alors l'Accord prend le nom de Quinte superflue. La seconde espece est quand le Son supposé est une Quinte au-dessous du fondamental, comme dans l'Accord de Quarte ou Onzieme ; si l'Accord est sensible & qu'on suppose la Tonique, l'Accord prend le nom de Septieme superflue. La troisieme espece est celle où le Son supposé est au-dessous d'un Accord de Septieme diminuée ; s'il est une Tierce au-dessous, c'est-à-dire, que le Son supposé soit la Dominante, l'Accord s'appelle Accord de Seconde mineure & Tierce majeure ; il est fort peu usité : si le Son ajouté est une Quinte au-dessous, ou que ce Son soit la Médiante, l'Accord s'appelle Accord de Quarte & Quinte superflue, & s'il est une Septieme au-dessous, c'est-à-dire la Tonique elle-même, l'Accord prend le nom de Sixte mineure & Septieme superflue. A l'égard des renversemens de ces divers Accords, où le Son supposé se transporte dans les Parties supérieures ; n'étant admis que par licence, ils ne doivent être pratiqués qu

vec choix & circonſpection. L'on trouvera au mot *Accord* tous ceux qui peuvent ſe tolérer.

SURAIGUËS. Tétracorde des *Suraiguës* ajouté par l'Arétin. (Voyez SYSTEME.)

SURNUMÉRAIRE ou AJOUTÉE, *ſ. f.* C'étoit le nom de la plus baſſe Corde du Syſtême des Grecs : ils l'appelloient en leur langue, Proſlambanoménos. Voyez ce mot.

SUSPENSION, *ſ. f.* Il y a *Suſpenſion* dans tout Accord ſur la Baſſe duquel on ſoutient un ou pluſieurs Sons de l'Accord précédent, avant que de paſſer à ceux qui lui appartiennent : comme ſi, la Baſſe paſſant de la Tonique à la Dominante, je prolonge encore quelques inſtans ſur cette Dominante l'Accord de la Tonique qui la précede avant de le réſoudre ſur le ſien, c'eſt une *Suſpenſion*.

Il y a des *Suſpenſions* qui ſe chiffrent & entrent dans l'Harmonie. Quand elles ſont Diſſonnantes, ce ſont toujours des Accords par Suppoſition. (Voyez SUPPOSITION.) D'autres *Suſpenſions* ne ſont que de goût ; mais de quelque nature qu'elles ſoient, on doit toujours les aſſujettir aux trois regles ſuivantes.

I. La *Suſpenſion* doit toujours ſe faire ſur le frappé de la Meſure, ou du moins ſur un Tems fort.

II. Elle doit toujours ſe réſoudre diatoniquement, ſoit en montant, ſoit en deſcendant c'eſt-à-dire, que chaque Partie qui a ſuſpendu,

ne doit ensuite monter ou descendre que d'un Degré, pour arriver à l'Accord naturel de la Note de Basse qui a porté la *Suspension*.

III. Toute *Suspension* chiffrée doit se sauver en descendant, excepté la seule Note sensible qui se sauve en montant.

Moyennant ces précautions il n'y a point de *Suspension* qu'on ne puisse pratiquer avec succès, parce qu'alors l'oreille, pressentant sur la Basse la marche des Parties, suppose d'avance l'Ac-cord qui suit. Mais c'est au goût seul qu'il ap-partient de choisir & distribuer à propos les *Sus-pensions* dans le Chant & dans l'Harmonie.

SYLLABE, *s. f.* Ce nom a été donné par que-ques Anciens, & entr'autres par Nicomaque, à la consonnance de la Quarte qu'ils appelloien communément Diatessaron. Ce qui prouve en co-re par l'étymologie, qu'ils regardoient le Tétr-corde, ainsi que nous regardons l'Octave, com-me comprenant tous les Sons radicaux ou co-posans.

SYMPHONIASTE, *s. m.* Compositeur de Plai-Chant. Ce terme est devenu technique dep-qu'il a été employé par M. l'Abbé le Beuf.

SYMPHONIE, *s. f.* Ce mot, formé du Gr-σὺν, *avec*, & φωνή, *Son*, signifie, dans la M-sique ancienne, cette union des Sons qui for-un Concert. C'est un sentiment reçu, & je cr-démontré, que les Grecs ne connoissoient l'Harmonie dans le sens que nous donnons

jourd'hui à ce mot. Ainſi, leur *Symphonie* ne formoit pas des Accords, mais elle réſultoit du concours de pluſieurs Voix ou de pluſieurs Inſtrumens, ou d'Inſtrumens mêlés aux Voix chantant ou jouant la même Partie. Cela ſe faiſoit de deux manieres: ou tout concertoit à l'Uniſſon, & alors la Symphonie s'appelloit plus particuliérement *Homophonie*; ou la moitié des Concertans étoit à l'Octave ou même à la double Octave de l'autre, & cela ſe nommoit *Antiphonie*. On trouve la preuve de ces diſtinctions dans les Problèmes d'Ariſtote, Section 19.

Aujourd'hui le mot de *Symphonie* s'applique à toute Muſique Inſtrumentale, tant des Pieces qui ne ſont deſtinées que pour les Inſtrumens, comme les Sonates & les Concerto, que de celles où les Inſtrumens ſe trouvent mêlés avec les Voix, comme dans nos Opéra & dans pluſieurs autres ſortes de Muſique. On diſtingue la Muſique vocale en Muſique ſans *Symphonie*, qui n'a d'autre accompagnement que la Baſſe-continue; & Muſique avec *Symphonie*, qui a au moins un Deſſus d'Inſtrumens, Violons, Flûtes ou Hautbois. On dit d'une Piece qu'elle eſt en grande *Symphonie*, quand, outre la Baſſe & les Deſſus, elle a encore deux autres Parties Inſtrumentales; ſavoir, Taille & Quinte de Violon. La Muſique de la Chapelle du Roi, celle de pluſieurs Egliſes, & celle des Opéra ſont preſque toujours en grande *Symphonie*.

SYNAPHE, *s. f.* Conjonction de deux Tétracordes, ou, plus précisément, résonnance de Quarte ou Diatessaron, qui se fait entre les Cordes homologues de deux Tétracordes conjoints. Ainsi, il y a trois *Synaphes* dans le Système des Grecs: l'une entre le Tétracorde des Hypates & celui des Mèses; l'autre, entre le Tétracorde des Mèses & celui des Conjointes; & la troisieme, entre le Tétracorde des disjointes & celui des Hyperbolées. (Voyez SYSTEME, TÉTRACORDE.)

SYNAULIE, *s. f.* Concert de plusieurs Musiciens, qui, dans la Musique ancienne, jouoient & se répondoient alternativement sur des Flûtes, sans aucun mêlange de Voix.

M. Malcolm, qui doute que les Anciens eussent une Musique composée uniquement pour les Instrumens, ne laisse pas de citer cette *Synaulie* après Athénée, & il a raison: car ces *Synaulies* n'étoient autre chose qu'une Musique vocale jouée par des Instrumens.

SYNCOPE, *s. f.* Prolongement sur le Tems fort d'un Son commencé sur le Tems foible; ainsi, toute Note *syncopée* est à contre-tems, & toute suite de Notes syncopées est une marche à contre-tems.

Il faut remarquer que la *Syncope* n'existe pas moins dans l'Harmonie, quoique le Son qui la forme, au lieu d'être continu, soit refrappé par deux ou plusieurs Notes, pourvu que la disposition de ces Notes qui répetent le même Son

ſoit conforme à la définition.

La *Syncope* a ſes uſages dans la Mélodie pour l'expreſſion & le goût du Chant ; mais ſa principale utilité eſt dans l'Harmonie pour la pratique des Diſſonnances. La premiere partie de la *Syncope* ſert à la préparation : la Diſſonnance ſe frappe ſur la Seconde ; & dans une ſucceſſion de Diſſonnances, la premiere partie de la *Syncope* ſuivante ſert en même tems à ſauver la Diſſonnance qui précede, & à préparer celle qui ſuit.

Syncope, de *σύν avec*, & de *κόπτω*, *je coupe*, je bats ; parce que la *Syncope* retranche de chaque Tems, heurtant, pour ainſi dire, l'un avec l'autre. M. Rameau veut que ce mot vienne du choc des Sons qui s'entre-heurtent en quelque ſorte dans la Diſſonnance ; mais les *Syncopes* ſont antérieures à notre Harmonie, & il y a ſouvent des *Syncopes* ſans Diſſonnances.

Synnéménon, *gén. plur. fém.* Tétracorde *Synnéménon* ou des Conjointes. C'eſt le nom que donnoient les Grecs à leur troiſieme Tétracorde, quand il étoit conjoint avec le ſecond, & diviſé d'avec le quatrieme. Quand au contraire il étoit conjoint au quatrieme & diviſé du ſecond, ce même Tétracorde prenoit le nom de *Diézeugménon* ou des diviſées. Voyez ce mot. (Voyez auſſi Tétracorde, Systeme.)

Synnéménon Diatonos, étoit, dans l'ancienne Muſique, la troiſieme Corde du Tétracorde

Synnéménon dans le genre Diatonique, & comme cette troisieme Corde étoit la même que la seconde Corde du Tétracorde des Disjointes, elle portoit aussi dans ce Tétracorde le nom de *Trite Diézeugménon*. (Voyez TRITE, SYSTEME, TÉTRACORDE.)

Cette même Corde, dans les deux autres Genres, portoit le nom du Genre où elle étoit employée ; mais alors elle ne se confondoit pa avec la Trite Diézeugménon. (Voyez GENRE.

SYNTONIQUE ou DUR, *adj.* C'est l'épithete pa laquelle Aristoxène distingue celle des deux e peces du Genre Diatonique ordinaire, dont Tétracorde est divisé en un sémi-Ton & deu *Tons* égaux ; au lieu que dans le Diatonique m après le sémi-Ton, le premier Intervalle est trois quarts de *Ton*, & le second de cinq. (Voy GENRES, TÉTRACORDES.)

Outre le Genre *Syntonique* d'Aristoxène, pellé aussi *Diatono-Diatonique*, Ptolomée en é lit un autre par lequel il divise le Tétraco en trois Intervalles : le premier, d'un sémi-majeur ; le second, d'un *Ton* majeur ; & le t sieme, d'un *Ton* mineur. Ce Diatonique du *Syntonique* de Ptolomée nous est resté, & aussi le Diatonique unique de Dydime ; à différence près, que Dydime ayant mis ce mineur au grave, & le *Ton* majeur à l'aigu, lomée renversa cet ordre.

On verra d'un coup d'œil la différence de

P 5

deux Genres *Syntoniques* par les rapports des Intervalles qui composent le Tétracorde dans l'un & dans l'autre.

Syntonique d'Aristoxène, $\frac{3}{20}+\frac{6}{20}+\frac{6}{20}=\frac{3}{4}$

Syntonique de Ptolomée, $\frac{15}{16}+\frac{8}{9}+\frac{9}{10}=\frac{3}{4}$

Il y avoit d'autres *Syntoniques* encore, & l'on en comptoit quatre especes principales, savoir l'Ancien, le Réformé, le Tempéré, & l'Egal. Mais c'est perdre son tems, & abuser de celui du Lecteur, que de le promener par toutes ces divisions.

SYNTONO-LYDIEN, *adj.* Nom d'un des Modes de l'ancienne Musique. Platon dit que les Modes Mixo-Lydien, & *Syntono-Lydien* sont propres aux larmes.

On voit dans le premier Livre d'Aristide Quintilien une liste de divers Modes qu'il ne faut pas confondre avec les Tons qui portent le même nom, & dont j'ai parlé sous le mot *Mode* pour me conformer à l'usage moderne introduit fort mal-à-propos par Glaréan. Les Modes étoient des manieres différentes de varier l'ordre des Intervalles. Les Tons différoient, comme aujourd'hui, par leurs Cordes fondamentales. C'est dans le premier sens qu'il faut entendre le

Mode *Syntono-Lydien* dont parle Platon, & duquel nous n'avons, au reste, aucune explication.

SYSTEME, *s.m.* Ce mot ayant plusieurs acceptions dont je ne puis parler que successivement, me forcera d'en faire un très-long article.

Pour commencer par le sens propre & technique, je dirai d'abord qu'on donne le nom de *Systême* à tout Intervalle composé ou conçu comme composé d'autres Intervalles plus petits, lesquels, considérés comme les élémens du *Systême*, s'appellent *Diestême*. (Voyez DIASTÊME.)

Il y a une infinité d'Intervalles différens & par conséquent aussi une infinité de *Systêmes* possibles. Pour me borner ici à quelque chose de réel, je parlerai seulement des *Systêmes* harmoniques, c'est-à-dire, de ceux dont les élémens sont ou des Consonnances, ou des différences des Consonnances, ou des différences de différences. (Voyez INTERVALLES.)

Les Anciens divisoient les *Systêmes* en généraux & particuliers. Ils appelloient *Systême* particulier tout composé d'au moins deux Intervalles, tels que sont ou peuvent être conçues l'Octave, la Quinte, la Quarte, la Sixte, & même la Tierce. J'ai parlé des *Systêmes* particuliers au mot *Intervalle*.

Les *Systêmes* généraux, qu'ils appelloient plus communément *Diagrammes*, étoient formés par la somme de tous les *Systêmes* particuliers, & comprenoient, par conséquent, tous les so

employés dans la Musique. Je me borne ici à l'examen de leur *Systême* dans le Genre Diatonique ; les différences du Chromatique & de l'Enharmonique étant suffisamment expliquées à leurs mots.

On doit juger de l'état & des progrès de l'ancien *Systême* par ceux des Instrumens destinés à l'exécution : car ces Instrumens accompagnant à l'Unisson les Voix, & jouant tout ce qu'elles chantoient, devoient former autant de Sons différens qu'il en entroit dans le *Systême*. Or les Cordes de ces premiers Instrumens se touchoient toujours à vuide ; il y falloit donc autant de Cordes que le *Systême* renfermoit de Sons ; & c'est ainsi que, dès l'origine de la Musique, on peut sur le nombre des Cordes de l'Instrument, déterminer le nombre des Sons du *Systême*.

Tout le *Systême* des Grecs ne fut donc d'abord composé que de quatre Sons tout au plus, qui formoient l'Accord de leur Lyre ou Cythare. Ces quatre Sons, selon quelques-uns, étoient par Degrés conjoints ; selon d'autres, ils n'étoient pas Diatoniques : mais les deux extrêmes sonnoient l'Octave, & les deux moyens la partageoient en une Quarte de chaque côté & un *Ton* dans le milieu, de la maniere suivante.

Ut — Trite Diézeugménon.
Sol — Lichanos Méson.
Fa — Parhypate Méson.
Ut — Parhhypate - Hypaton.

C'est ce que Boëce appelle le Tétracorde de Mercure, quoique Diodore avance que la Lyre de Mercure n'avoit que trois Cordes. Ce *Systême* ne demeura pas long-tems borné à si peu de Sons : Chorebe, fils d'Athis Roi de Lydie, y ajouta une cinquieme Corde; Hyagnis, une sixieme ; Terpandre, une septieme pour égaler le nombre des planetes, & enfin Lychaon de Samos, la huitieme.

Voilà ce que dit Boëce : mais Pline dit que Terpandre, ayant ajouté trois Cordes aux quatre anciennes, joua le premier de la Cythare à sept Cordes; que Simonide y en joignit une huitieme, & Timothée une neuvieme. Nicomaque le Gerasénien attribue cette huitieme Corde à Pythagore, la neuvieme à Théophraste de Piérie, puis une dixieme à Hystiée de Colophon, & une onzieme à Timothée de Milet. Phérécrate dans Plutarque fait faire au *Systême* un progrès plus rapide ; il donne douze Cordes à la Cythare de Ménalippide, & autant à celle de Timothée. Et comme Phérécrate étoit contemporain de ces Musiciens, en supposant qu'il a dit en effet ce que Plutarque lui fait dire, son témoignage est d'un grand poids sur un fait qu'il avoit sous les yeux.

Mais comment s'assurer de la vérité parmi tant de contradictions, soit dans la doctrine des Auteurs, soit dans l'ordre des faits qu'ils rapportent? Par exemple le Tétracorde de Mercure donne évidemment l'Octave ou le Diapason

Comment donc s'eſt-il pu faire qu'après l'addition de trois Cordes, tout le Diagramme ſe ſoit trouvé diminué d'un Degré & réduit à un Intervalle de Septieme? C'eſt pourtant ce que font entendre la plupart des Auteurs, & entr'autres Nicomaque, qui dit que Pythagore trouvant tout le *Syſtème* compoſé ſeulement de deux Tétracordes conjoints, qui formoient entre leurs extrêmités un Intervalle diſſonnant, il le rendit conſonnant en diviſant ces deux Tétracordes par l'Intervalle d'un *Ton*, ce qui produiſit l'Octave.

Quoi qu'il en ſoit, c'eſt du moins une choſe certaine que le *Syſtème* des Grecs s'étendit inſenſiblement tant en haut qu'en bas, & qu'il atteignit & paſſa même l'étendue du Dis-Diapaſon ou de la double Octave : étendue qu'ils appellerent *Syſtema perfectum*, *maximum*, *immutatum*; le grand *Syſtême*, le *Syſtême* parfait, immuable par excellence : à cauſe qu'entre ces extrèmités, qui formoient entr'elles une Conſonnance parfaite, étoient contenues toutes les Conſonnances ſimples, doubles, directes & renverſées, tous les *Syſtêmes* particuliers, & ſelon eux, les plus grands Intervalles qui puiſſent avoir lieu dans la Mélodie.

Ce *Syſtême* entier étoit compoſé de quatre Tétracordes; trois conjoints & un disjoint, & d'un *Ton* de plus, qui fut ajouté au-deſſous du tout pour achever la double Octave; d'où la Corde qui le formoit prit le nom de *Proslambanomène* ou

d'Ajoutée. Cela n'auroit dû, ce semble, produire que quinze Sons dans le Genre Diatonique : il y en avoit pourtant seize. C'est que la disjonction se faisant sentir, tantôt entre le second & le troisieme Tétracorde, tantôt entre le troisieme & le quatrieme, il arrivoit, dans le premier cas, qu'après le Son *la*, le plus aigu du second Tétracorde, suivoit en montant le *si* naturel qui commençoit le troisieme Tétracorde ; ou bien, dans le second cas, que ce même Son *la* commençant lui-même le troisieme Tétracorde, étoit immédiatement suivi du *si* Bémol : car le premier Degré de chaque Tétracorde dans le Genre Diatonique, étoit toujours d'un sémi-Ton. Cette différence produisoit donc un seizieme Son à cause du *si* qu'on avoit naturel d'un côté & Bémol de l'autre. Les seize Sons étoient représentés par dix-huit noms : c'est-à-dire que l'*ut* & le *re* étant ou les Sons aigus ou les Sons moyens du troisieme Tétracorde, selon ces deux cas de disjonction, l'on donnoit à chacun de ces deux Sons un nom qui déterminoit sa position.

Mais comme le Son fondamental varioit selon le Mode, il s'en suivoit pour le lieu qu'occupoit chaque Mode dans le *Systême* total une différence du grave à l'aigu qui multiplioit beaucoup les Sons ; car si les divers Modes avoient plusieurs Sons communs, ils en avoient aussi de particuliers à chacun ou à quelques-uns seulement. Ainsi, dans le seul Genre Diatonique, l'étendue de

tous les Sons admis dans les quinze Modes dénombrés par Alipius eſt de trois Octaves; &, comme la différence du Son fondamental de chaque Mode à celui de ſon voiſin étoit ſeulement d'un ſémi-Ton, il eſt évident que tout cet eſpace gradué de ſémi-Ton en ſémi-Ton produiſoit, dans le Diagramme général, la quantité de 34 Sons pratiqués dans la Muſique ancienne. Que ſi, déduiſant toutes les Répliques des mêmes Sons, on ſe renferme dans les bornes d'une Octave, on la trouvera diviſée chromatiquement en douze Sons différens comme dans la Muſique moderne. Ce qui eſt manifeſte par l'inſpection des Tables miſes par Meibomius à la tête de l'ouvrage d'Alipius. Ces remarques ſont néceſſaires pour guérir l'erreur de ceux qui croient, ſur la foi de quelques Modernes, que la Muſique ancienne n'étoit compoſée en tout que de ſeize Sons.

On trouvera (*Pl.* H *Fig.* 2.) une Table du *Syſtême* général des Grecs pris dans un ſeul Mode & dans le Genre Diatonique. A l'égard des Genres Enharmonique & Chromatique, les Tétracordes s'y trouvoient bien diviſés ſelon d'autres proportions; mais comme ils contenoient toujours également quatre Sons & trois Intervalles conſécutifs, de même que le Genre Diatonique, ces Sons portoient chacun dans leur Genre le même nom qui leur correſpondoit dans celui-ci: c'eſt pourquoi je ne donne point de Tables particulieres pour chacun de ces Genres.

Les

Les Curieux pourront consulter celle que Meibomius a mises à la tête de l'ouvrage d'Aristoxène. On y en trouvera six; une pour le Genre Enharmonique, trois pour le Chromatique, & deux pour le Diatonique, selon les dispositions de chacun de ces Genres dans le *Systême* Aristoxènien.

Tel fut, dans sa perfection, le *Systême* général des Grecs; lequel demeura à-peu-près dans cet état jusqu'à l'onzieme siecle; tems où Gui d'Arezzo y fit des changemens considérables. Il ajouta dans le bas une nouvelle Corde qu'il appella *Hypoproslambanomène*, ou *sous-Ajoutée*, & dans le haut un cinquieme Tétracorde, qu'il appella le Tétracorde des Suraiguës. Outre cela, il inventa, dit-on, le Bémol, nécessaire pour distinguer la deuxieme Corde d'un Tétracorde conjoint d'avec la premiere Corde du même Tétracorde disjoint: c'est-à-dire qu'il fixa cette double signification de la lettre B, que Saint Grégoire, avant lui, avoit déja assigné à la Note *si*. Car puisqu'il est certain que les Grecs avoient, depuis long-tems, ces mêmes conjonctions & disjonctions de Tétracordes, &, par conséquent, des signes pour en exprimer chaque Degré dans ces deux différens cas, il s'en suit que ce n'étoit pas un nouveau Son introduit dans le *Systême* par Gui, mais seulement un nouveau nom qu'il donnoit à ce Son, réduisant ainsi à un même Degré ce qui en faisoit deux chez les

Grecs. Il faut dire auffi de fes Hexacordes fubf-titués à leurs Tétracordes que ce fut moins un changement au *Syftême* qu'à la méthode, & que tout celui qui en réfultoit, étoit une autre maniere de folfier les mêmes Sons. (Voyez GAMME, MUANCES, SOLFIER.)

On conçoit aifément que l'invention du Contre point, à quelque Auteur qu'elle foit due, dut bien-tôt reculer encore les bornes de ce *Syftême.* Quatre Parties doivent avoir plus d'étendue qu'une feule. Le *Syftême* fut fixé à quatre Octaves, & c'eft l'étendue du Clavier de toutes les anciennes Orgues. Mais on s'eft enfin trouvé gêné par des limites, quelque efpace qu'elles puffent contenir; on les a franchies, on s'eft étendu en haut & en bas; on a fait des Claviers à ravalement; on a démanché fans ceffe; on a forcé les Voix, & enfin l'on s'eft tant donné de carriere à cet égard, que le *Syftême* moderne n'a plus d'autres bornes dans le haut que le chevalet du Violon. Comme on ne peut pas de même démancher pour defcendre, la plus baffe Corde des Baffes ordinaires ne paffe pas encore le C *fol ut*: mais on trouvera également le moyen de gagner de ce côté-là en baiffant le Ton du *Syftême* général: c'eft même ce qu'on a déja commencé de faire, & je tiens pour certain qu'en France le Ton de l'Opéra eft plus bas aujourd'hui qu'il ne l'étoit du tems de Lully. Au contraire, celui de la Mufique inftrumentale eft monté comme en

Italie, & ces différences commencent même à devenir aſſez ſenſibles pour qu'on s'en apperçoive dans la pratique.

Voyez (*Planche* I. *Fig.* 1.) une Table générale du grand Clavier à ravalement, & de tous les Sons qui y ſont contenus dans l'étendue de cinq Octaves.

SYSTEME eſt encore, ou une méthode de calcul pour déterminer les rapports des Sons admis dans la Muſique, ou un ordre de ſignes établis pour les exprimer. C'eſt dans le premier ſens que les Anciens diſtinguoient le *Syſtême* Pythagoricien & le *Syſtême* Ariſtoxénien. (Voyez ces mots.) C'eſt dans le ſecond que nous diſtinguons aujourd'hui le *Syſtême* de Gui, le *Syſtême* de Sauveur, de Démos, du P. Souhaitti, &c. deſquels il a été parlé au mot *Note.*

Il faut remarquer que quelques-uns de ces *Syſtêmes* portent ce nom dans l'une & dans l'autre acception ; comme celui de M. Sauveur, qui donne à la fois des regles pour déterminer les rapports des Sons, & des Notes pour les exprimer ; comme on peut le voir dans les Mémoires de cet Auteur, répandus dans ceux de l'Académie des Sciences. (Voyez auſſi les mots MÉRIDE, EPTAMÉRIDE, DÉCAMÉRIDE.)

Tel eſt encore un autre *Syſtême* plus nouveau, lequel étant demeuré manuſcrit & deſtiné peut-être à n'être jamais vu du Public en entier, vaut la peine que nous en donnions ici l'extrait qui

nous a été communiqué par l'Auteur M. Roualle de Boisgelou, Conseiller au Grand-Conseil, déja cité dans quelques articles de ce Dictionnaire.

Il s'agit premiérement de déterminer le rapport exact des Sons dans le Genre Diatonique & dans le Chromatique ; ce qui se faisant d'une maniere uniforme pour tous les Tons, fait par conséquent évanouir le Tempérament.

Tout le *Systême* de M. de Boisgelou est sommairement renfermé dans les quatre formules que je vais transcrire, après avoir rappellé au Lecteur les regles établies en divers endroits de ce Dictionnaire sur la maniere de comparer & composer les Intervalles ou les rapports qui les expriment. On se souviendra donc :

1. Que pour ajouter un Intervalle à un autre, il faut en composer les rapports. Ainsi, par exemple, ajoutant la Quinte $\frac{2}{3}$, à la Quarte $\frac{3}{4}$, on a $\frac{6}{12}$, ou $\frac{1}{2}$; savoir l'Octave.

2. Que pour ajouter un Intervalle à lui-même, il ne faut qu'en doubler le rapport. Ainsi, pour ajouter une Quinte à une autre Quinte, il ne faut qu'élever le rapport de la Quinte à sa seconde puissance $\frac{2^2}{3^2} = \frac{4}{9}$.

3. Que pour rapprocher ou simplifier un Intervalle redoublé tel que celui-ci $\frac{4}{9}$, il suffit d'ajouter le petit nombre à lui-même une ou plusieurs fois ; c'est-à-dire, d'abaisser les Octaves

jusqu'à ce que les deux termes, étant aussi rapprochés qu'il est possible, donnent un Intervalle simple. Ainsi, de $\frac{4}{9}$ faisant $\frac{8}{9}$, on a pour le produit de la Quinte redoublée le rapport du *Ton* majeur.

J'ajouterai que dans ce Dictionnaire j'ai toujours exprimé les rapports des Intervalles par ceux des vibrations, au lieu que M. de Boisgelou les exprime par les longueurs des Cordes, ce qui rend ses expressions inverses des miennes. Ainsi, le rapport de la Quinte par les vibrations étant $\frac{2}{3}$, est $\frac{3}{2}$ par les longueurs des Cordes. Mais on va voir que ce rapport n'est qu'approché dans le *Systême* de M. de Boisgelou.

Voici maintenant les quatre formules de cet Auteur avec leur explication.

FORMULES.

$$\begin{cases} A. \quad 12s - 7r \pm t = 0. \\ B. \quad 12x - 5t \pm r = 0. \end{cases}$$

$$\begin{cases} C. \quad 7s - 4r \pm x = 0. \\ D. \quad 7x - 4t \pm s = 0. \end{cases}$$

EXPLICATION.

Rapport de l'Octave . . . . 2 : 1.

Rapport de la Quinte . . . $n : 1$.
Rapport de la Quarte . . . $2 : n$.

Rapport de l'Intervalle qui vient de Quinte: $n^r. 2^s$.

Rapport de l'Intervalle qui vient de Quarte. $2^s. n^r$.



r. Nombre de Quinte ou de Quarte de l'Intervalle.

s. Nombre d'Octaves combinées de l'Intervalle.

t. Nombre de sémi-Tons de l'Intervalle.

x. Gradation diatonique de l'Intervalle ; c'est-à-dire, nombre des Secondes diatoniques majeures & mineures de l'Intervalle.

$x + 1$. Gradation des termes d'où l'Intervalle tire son nom.



Le premier cas de chaque formule a lieu, lorsque l'Intervalle vient de Quintes.

Le second cas de chaque formule a lieu, lorsque l'Intervalle vient de Quartes.

Pour rendre ceci plus clair par des exemples, commençons par donner des noms à chacune des douze touches du Clavier.

Ces noms, dans l'arrangement du Clavier proposé par M. de Boisgelou, (*Pl.* I. *Fig.* 3.) sont les suivans.

Ut de re ma mi fa fi sol be la sa si.

Tout Intervalle est formé par la progression de Quintes ou par celle de Quartes, ramenées à l'Octave. Par exemple, l'Intervalle *si ut* est formé par cette progression de 5 Quartes *si mi la re sol ut*, ou par cette progression de 7 Quintes *si fi de be ma sa fa ut*.

De même l'Intervalle *fa la* est formé par cette progression de 4 Quintes *fa ut sol re la*, ou par cette progression de 8 Quartes *fa sa ma be de fi si mi la*.

De ce que le rapport de tout Intervalle qui vient de Quintes est $n^r. 2^s.$, & que celui qui vient de Quartes est $2^s : n^r.$, il s'en suit qu'on a pour le rapport de l'Intervalle *si ut*, quand il vient de Quartes, cette proportion $2^s : n^r :: 2^5 : n^5$. Et si l'Intervalle *si ut* vient de Quintes, on a cette proportion $n^r : 2^s :: n^7 : 2^4$. Voici comment on prouve cette analogie.

Le nombre de Quartes, d'où vient l'Intervalle *si ut*, étant de 5, le rapport de cet Intervalle est de $2^5 : n^5.$, puisque le rapport de la Quarte est $2 : n$.

Mais ce rapport $2^5 : n^5$. désigneroit un Intervalle de 2^5 sémi-Tons; puisque chaque Quarte a 5 sémi Tons, & que cet Intervalle a 5 Quartes. Ainsi, l'Octave n'ayant que 12 sémi-Tons, l'Intervalle *si ut* passeroit deux Octaves.

Donc pour que l'Intervalle *si ut* soit moindre que l'Octave, il faut diminuer ce rapport $2^s : n^s$, de deux Octaves ; c'est-à-dire, du rapport de $2^2 : 1$. Ce qui se fait par un rapport composé du rapport direct $2^s : n^s$, & du rapport $1 : 2^2$ inverse de celui $2^2 : 1$, en cette sorte ; $2^s \times 1 : n^r \times 2^2 :: 2^s : 2^2 n^s :: 2^3 : n^s$.

Or, l'Intervalle *si ut* venant de Quartes, son rapport, comme il a été dit ci-devant, est $2^s : n^r$. Donc $2^s : n^r :: 2^3 : n^s$. Donc $s = 3$, & $r = 5$.

Ainsi, réduisant les lettres du second cas de chaque formule aux nombres correspondans, on a pour C, $7s - 4r - x = 21 - 20 - 1 = 0$. & pour D, $7x - 4t - s = 7 - 4 - 3 = 0$.

Lorsque le même Intervalle *si ut* vient de Quintes, il donne cette proportion $n^r : 2^s :: n^7 : 2^4$. Ainsi, l'on a $r = 7$, $s = 4$, & par conséquent, pour A de la premiere formule, $12s - 7r + t = 48 - 49 + 1 = 0$; & pour B $12x - 5t + r = 12 - 5 - 7 = 0$.

De même l'Intervalle *fa la* venant de Quintes donne cette proportion $n^r : 2^s :: n^4 : 2^2$, & par conséquent on a $r = 4$ & $s = 2$. Le même Intervalle venant de Quartes donne cette proportion $2^s : n^r :: 2^s : n^8$, &c. Il seroit trop long d'expliquer ici comment on peut trouver les rapports & tout ce qui regarde les Intervalles par le moyen des formules. Ce sera mettre un Lecteur attentif sur la route que de lui don-

ner les valeurs de n & de ſes puiſſances.

Valeurs des Puiſſances de n.

$n^4 = 5$, c'eſt un fait d'expérience.

Donc $n^8 = 25$. $n^{12} = 125$. &c.

Valeurs préciſes des trois premieres Puiſſances de n.

$$n = \sqrt[4]{5},\ n^2 = \sqrt[2]{5},\ n^3 = \sqrt[4]{125}.$$

Valeurs approchées des trois premieres Puiſſances de n.

$$m = \frac{3}{2},\ m^2 = \frac{3^2}{2^2},\ m^3 = \frac{3^3}{2^3}.$$

Donc le rapport $\frac{3}{2}$, qu'on a cru juſqu'ici être celui de la Quinte juſte, n'eſt qu'un rapport d'approximation, & donne une Quinte trop forte, & de là le véritable principe du Tempérament qu'on ne peut appeller ainſi que par abus, puiſque la Quinte doit être foible pour être juſte.

REMARQUES SUR LES INTERVALLES.

Un Intervalle d'un nombre donné de ſémi-Tons, a toujours deux rapports différens ; l'un comme venant de Quintes, & l'autre comme venant de Quartes. La ſomme des deux valeurs

de r dans ces deux rapports égale 12, & la somme des deux valeurs de s égale 7. Celui des deux rapports de Quintes ou de Quartes dans lequel r est le plus petit, est l'Intervalle diatonique, l'autre est l'Intervalle chromatique. Ainsi, l'Intervalle *si ut*, qui a ces deux rapports, $2^3 : n^5$ & $n^7 : 2^4$, est un Intervalle diatonique comme venant de Quartes, & son rapport est $2^3 : n^5$; mais ce même Intervalle *si ut* est chromatique comme venant de Quintes, & son rapport est $n^7 : 2^4$. parce que dans le premier cas $r = 5$ est moindre que $r = 7$ du second cas.

Au contraire l'Intervalle *fa la* qui a ces deux rapports $n^4 : 2^2$ & $2^5 : n^8$, est diatonique dans le premier cas où il vient de Quintes, & chromatique dans le second où il vient de Quartes.

L'Intervalle *si ut*, diatonique, est une seconde mineure : l'Intervalle *si ut*, chromatique, ou plutôt l'Intervalle *si si* Dièse (car alors *ut* est pris pour *si* Dièse) est un Unisson superflu.

L'Intervalle *fa la*, diatonique, est une Tierce majeure; l'Intervalle *fa la*, chromatique, ou plutôt l'Intervalle *mi* Dièse *la*, (car alors *fa* est pris comme *mi* Dièse) est une Quarte diminuée. Ainsi des autres.

Il est évident, 1°. Qu'à chaque Intervalle diatonique correspond un Intervalle chromatique d'un même nombre de sémi-Tons & *vice versâ*. Ces deux Intervalles de même nombre de sémi-Tons, l'un diatonique & l'autre chromati-

que, font appellés Intervalles correfpondans.

2°. Que quand la valeur de r eft égal à un de ces nombres 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, l'Intervalle eft diatonique; foit que cet Intervalle vienne de Quintes ou de Quartes; mais que fi r eft égal à un de ces nombres, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, l'Intervalle eft chromatique.

3°. Que lorfqu'$r = 6$, l'Intervalle eft en même tems diatonique & chromatique, foit qu'il vienne de Quintes ou de Quartes: tels font les deux Intervalles *fa fi*, appellé Triton, & *fi fa*, appellé Fauffe-Quinte; le Triton *fa fi* eft dans le rapport $n^6 : 2^3$. & vient de fix Quintes; la Fauffe-Quinte *fi fa* eft dans le rapport $2^4 : n^6$ & vient de fix Quartes: où l'on voit que dans les deux cas on a $r = 6$. Ainfi le Triton, comme Intervalle diatonique, eft une Quarte-majeure; &, comme Intervalle chromatique, une Quarte fuperflue: la Fauffe-Quinte *fi fa*, comme Intervalle diatonique, eft une Quinte mineure; comme Intervalle chromatique, une Quinte diminuée. Il n'y a que ces deux Intervalles & leurs Répliques qui foient dans le cas d'être en même tems diatoniques & chromatiques.

Les Intervalles diatoniques de même nom, & conféquemment de même gradation, fe divifent en majeurs & mineurs. Les Intervalles chromatiques fe divifent en diminués & fuperflus. A chaque Intervalle diatonique mineur correfpond un Intervalle chromatique fuperflu, & à chaque

Intervalle diatonique majeur correſpond un Intervalle chromatique diminué.

Tout Intervalle en montant, qui vient de Quintes, eſt majeur ou diminué, ſelon que cet Intervalle eſt diatonique ou chromatique; & réciproquement tout Intervalle majeur ou diminué vient de Quintes.

Tout Intervalle en montant, qui vient de Quartes, eſt mineur ou ſuperflu, ſelon que cet Intervalle eſt diatonique ou chromatique; & *vice verſâ* tout Intervalle mineur ou ſuperflu vient de Quartes.

Ce ſeroit le contraire ſi l'Intervalle étoit pris en deſcendant.

De deux Intervalles correſpondans, c'eſt-à-dire, l'un diatonique & l'autre chromatique, & qui, par conſéquent, viennent l'un de Quintes & l'autre de Quartes, le plus grand eſt celui qui vient de Quartes, & il ſurpaſſe celui qui vient de Quintes, quant à la gradation, d'une unité; &, quant à l'intonation d'un Intervalle, dont le rapport eſt $2^7 : n^{12}$; c'eſt-à-dire, 128, 125. Cet Intervalle eſt la Seconde diminuée, appellée communément grand Comma ou Quart-de-Ton; & voilà la porte ouverte au Genre Enharmonique.

Pour achever de mettre les Lecteurs ſur la voie des formules propres à perfectionner la théorie de la Muſique, je tranſcrirai, (*Pl.* I *Fig.* 4.) les deux Tables de progreſſions dreſſées

par M. de Boisgelou, par lesquelles on voit d'un coup-d'œil les rapports de chaque Intervalle & les puissances des termes de ces rapports, selon le nombre de Quartes ou de Quintes qui les composent.

On voit, dans ces formules, que les sémi-Tons sont réellement les Intervalles primitifs & élémentaires qui composent tous les autres; ce qui a engagé l'Auteur à faire, pour ce même *Systême*, un changement considérable dans les caracteres, en divisant chromatiquement la Portée par Intervalles ou Degrés égaux & tous d'un sémi-Ton, au lieu que dans la Musique ordinaire chacun de ces Degrés est tantôt un Comma, tantôt un sémi-Ton, tantôt un Ton, & tantôt un Ton & demi; ce qui laisse à l'œil l'équivoque & à l'esprit le doute de l'Intervalle, puisque les Degrés étant les mêmes, les Intervalles sont tantôt les mêmes & tantôt différens.

Pour cette réforme il suffit de faire la Portée de dix Lignes au lieu de cinq & d'assigner à chaque Position une des douze Notes du Clavier chromatique, ci-devant indiqué, selon l'ordre de ces Notes, lesquelles restant ainsi toujours les mêmes, déterminent leurs Intervalles avec la derniere précision & rendent absolument inutiles tous les Dièses, Bémols ou Béquarres, dans quelque Ton qu'on puisse être, & tant à la Clef qu'accidentellement. Voyez la *Planche* I, où vous trouverez, *Figure* 6, l'Echelle chroma-

tique ſans Dièſe ni Bémol; &, *Figure* 7, l'Echelle Diatonique. Pour peu qu'on s'exerce ſur cette nouvelle maniere de noter & de lire la Muſique, on ſera ſurpris de la netteté, de la ſimplicité qu'elle donne à la Note, & de la facilité qu'elle apporte dans l'exécution, ſans qu'il ſoit poſſible d'y voir aucun autre inconvénient: que de remplir un peu plus d'eſpace ſur le papier, & peut-être de papilloter un peu aux yeux dans les vîteſſes par la multitude des Lignes, ſur-tout dans la Symphonie.

Mais comme ce *Syſtême* de Notes eſt abſolument chromatique, il me paroît que c'eſt un inconvénient d'y laiſſer ſubſiſter les dénominations des Degrés diatoniques; & que, ſelon M. de Boiſgelou, *ut re* ne devroit pas être une Seconde, mais une Tierce: ni *ut mi* une Tierce, mais une Quinte; ni *ut ut* une Octave, mais une Douzieme: puiſque chaque ſémi-Ton formant réellement un Degré ſur la Note, devroit en prendre auſſi la dénomination; alors $x + 1$ étant toujours égal à t dans les formules de cet Auteur, ces formules ſe trouveroient extrêmement ſimplifiées. Du reſte, ce *Syſtême* me paroît également profond & avantageux: il ſeroit à deſirer qu'il fût développé & publié par l'Auteur, ou par quelque habile Théoricien.

Systeme, enfin, eſt l'aſſemblage des regles de l'Harmonie, tirées de quelques principes communs qui les raſſemblent, qui forment leur

liaifon, defquels elles découlent & par lefquels on en rend raifon.

Jufqu'à notre fiecle l'Harmonie, née fucceffivement & comme par hafard, n'a eu que des regles éparfes, établies par l'oreille, confirmées par l'ufage, & qui paroiffoient abfolument arbitraires. M. Rameau eft le premier qui, par le *Syftême* de la Baffe-fondamentale, a donné des principes à ces regles. Son *Syftême*, fur lequel ce Dictionnaire a été compofé, s'y trouvant fuffifamment développé dans les principaux Articles, ne fera point expofé dans celui-ci, qui n'eft déja que trop long, & que ces répétitions fuperflues allongeroient encore à l'excès. D'ailleurs, l'objet de cet ouvrage ne m'oblige pas d'expofer tous les *Syftêmes*, mais feulement de bien expliquer ce que c'eft qu'un *Syftême*, & d'éclaircir au befoin cette explication par des exemples. Ceux qui voudront voir le *Syftême* de M. Rameau, fi obfcur, fi diffus dans fes écrits, expofé avec une clarté dont on ne l'auroit pas cru fufceptible, pourront recourir aux élémens de Mufique de M. d'Alembert.

M. Serre de Geneve, ayant trouvé les principes de M. Rameau infuffifans à bien des égards, imagina un autre *Syftême* fur le fien, dans lequel il prétend montrer que toute l'Harmonie porte fur une double Baffe-fondamentale, & comme cet Auteur, ayant voyagé en Italie, n'ignoroit pas les expériences de M. Tartini, il en

composa, en les joignant avec celles de M. Rameau, un *Systême* mixte, qu'il fit imprimer à Paris en 1753, sous ce titre : *Essais sur les Principes de l'Harmonie*, &c. La facilité que chacun a de consulter cet ouvrage, & l'avantage qu'on trouve à le lire en entier, me dispensent aussi d'en rendre compte au public.

Il n'en est pas de même de celui de l'illustre M. Tartini dont il me reste à parler ; lequel étant écrit en langue étrangere, souvent profond & toujours diffus, n'est à portée d'être consulté que de peu de gens, dont même la plupart sont rebutés par l'obscurité du Livre, avant d'en pouvoir sentir les beautés. Je ferai, le plus briévement qu'il me sera possible, l'extrait de ce nouveau *Systême*, qui, s'il n'est pas celui de la Nature, est au moins, de tous ceux qu'on a publiés jusqu'ici, celui dont le principe est le plus simple, & duquel toutes les loix de l'Harmonie paroissent naître le moins arbitrairement.

SYSTEME DE M. TARTINI.

Il y a trois manieres de calculer les rapports des Sons.

I. En coupant sur le Monocorde la Corde entiere en ses parties par des chevalets mobiles, les vibrations ou les Sons seront en raison inverse des longueurs de la Corde & de ses parties.

II. En tendant, par des poids inégaux, des Cordes

Cordes égales, les Sons feront comme les racines quarrées des poids.

III. En tendant, par des poids égaux, des Cordes égales en groſſeur & inégales en longueur, ou égales en longueur & inégales en groſſeur, les Sons ſeront en raiſon inverſe des racines quarrées de la dimenſion où ſe trouve la différence.

En général les Sons ſont toujours entr'eux en raiſon inverſe des racines cubiques des corps ſonores. Or, les Sons des Cordes s'alterent de trois manieres : ſavoir, en altérant, ou la groſſeur, c'eſt-àdire, le diametre de la groſſeur ; ou la longueur, ou la tenſion. Si tout cela eſt égal, les Cordes ſont à l'Uniſſon. Si l'une de ces choſes ſeulement eſt altérée, les Sons ſuivent, en raiſon inverſe, les rapports des altérations. Si deux ou toutes les trois ſont altérées, les Sons ſont, en raiſon inverſe, comme les racines des rapports compoſés des altérations. Tels ſont les principes de tous les phénomenes qu'on obſerve en comparant les rapports des Sons & ceux des dimenſions des corps ſonores.

Ceci compris ; ayant mis les regîtres convenables, touchez ſur l'Orgue la pédale qui rend la plus baſſe Note marquée dans la *Planche* I *Figure* 7, toutes les autres Notes marquées au-deſſus réſonneront en même tems, & cependant vous n'entendrez que le Son le plus grave.

Les Sons de cette Série confondus dans le Son

grave, formeront dans leurs rapports la fuite naturelle des fractions $\frac{1}{1}\,\frac{1}{2}\,\frac{1}{3}\,\frac{1}{4}\,\frac{1}{5}\,\frac{1}{6}$, &c. laquelle fuite eft en progreffion harmonique.

Cette même Série fera celle de Cordes égales tendues par des poids qui feroient comme les quarrés $\frac{1}{1}\,\frac{1}{4}\,\frac{1}{9}\,\frac{1}{16}\,\frac{1}{25}\,\frac{1}{36}$, &c. des mêmes fractions fufdites.

Et les Sons que rendroient ces Cordes font les mêmes exprimés en Notes dans l'exemple.

Ainfi donc, tous les Sons qui font en progreffion harmonique depuis l'unité, fe réuniffent pour n'en former qu'un fenfible à l'oreille, & tout le *Syftême* harmonique fe trouve dans l'unité.

Il n'y a, dans un Son quelconque, que fes aliquotes qu'il faffe réfonner, parce que dans toute autre fraction, comme feroit celle-ci $\frac{2}{5}$, il fe trouve, après la divifion de la Corde en parties égales, un refte dont les vibrations heurtent, arrêtent les vibrations des parties égales, & en font réciproquement heurtées; de forte que des deux Sons qui en réfulteroient, le plus foible eft détruit par le choc de tous les autres.

Or, les aliquotes étant toutes comprifes dans la Série des fractions $\frac{1}{1}\,\frac{1}{2}\,\frac{1}{3}\,\frac{1}{4}$, &c. ci-devant donnée, chacune de ces aliquotes eft ce que M. Tartini appelle Unité ou Monade harmonique, du concours defquelles réfulte un Son. Ainfi, toute l'Harmonie étant néceffairement comprife entre la Monade ou l'unité compofante & le Son plein ou l'unité compofée, il s'enfuit que l'Har-

monie a, des deux côtés, l'unité pour terme, & consiste essentiellement dans l'unité.

L'expérience suivante, qui sert de principe à toute l'Harmonie artificielle, met encore cette vérité dans un plus grand jour.

Toutes les fois que deux Sons forts, justes & soutenus, se font entendre au même instant, il résulte de leur choc un troisieme Son, plus ou moins sensible, à proportion de la simplicité du rapport des deux premiers & de la finesse d'oreille des écoutans.

Pour rendre cette expérience aussi sensible qu'il est possible, il faut placer deux Hautbois bien d'Accord à quelques pas d'Intervalle, & se mettre entre deux, à égale distance de l'un & de l'autre. A défaut de Hautbois, on peut prendre deux Violons, qui, bien que le Son en soit moins fort, peuvent, en touchant avec force & justesse, suffire pour faire distinguer le troisieme Son.

La production de ce troisiemeSon, par chacune de nos Consonnances, est telle que la montre la Table, (*Pl.* I *Fig.* 8.) & l'on peut la poursuivre au-delà des Consonnances, par tous les intervalles représentés par les aliquotes de l'unité.

L'Octave n'en donne aucun, & c'est le seul Intervalle excepté.

La Quinte donne l'Unisson du Son grave, Unisson qu'avec de l'attention l'on ne laisse pas de distinguer.

Les troisiemes Sons produits par les autres Intervalles, sont tous au grave.

La Quarte donne l'Octave du Son aigu.

La Tierce majeure donne l'Octave du Son grave, & la Sixte mineure, qui en est renversée, donne la double Octave du Son aigu.

La Tierce mineure donne la Dixieme Majeure du Son grave; mais la Sixte majeure, qui en est renversée, ne donne que la Dixieme majeure du Son aigu.

Le *Ton* majeur donne la Quinzieme ou double-Octave du Son grave.

Le *Ton* mineur donne la Dix-septie me, ou la double-Octave de la Tierce majeure du Son aigu.

Le sémi-Ton majeur donne la Vingt-deuxieme ou triple-Octave du Son aigu.

Enfin, le sémi-Ton mineur donne la Vingt-sixieme du Son grave.

On voit, par la comparaison des quatre derniers Intervalles, qu'un changement peu sensible dans l'Intervalle change très-sensiblement le Son produit ou fondamental. Ainsi, dans le *Ton* majeur, rapprochez l'Intervalle en abaissant le Son supérieur ou élevant l'inférieur seulement d'un $\frac{80}{81}$: aussi tôt le Son produit montera d'un *Ton*. Faites la même opération sur le sémi-Ton majeur, & le Son produit descendra d'une Quinte.

Quoique la production du troisieme Son ne se borne pas à ces Intervalles, nos Notes n'en

pouvant exprimer de plus composé, il est, pour le présent, inutile d'aller au-delà de ceux-ci.

On voit dans la suite réguliere des Consonnances qui composent cette Table, qu'elles se rapportent toutes à une base commune & produisent toutes exactement le même troisieme Son.

Voilà donc, par ce nouveau phénomene, une démonstration physique de l'Unité du principe de l'Harmonie.

Dans les Sciences Physico-Mathématiques telles que la Musique, les démonstrations doivent bien être géométriques; mais déduites physiquement de la chose démontrée. C'est alors seulement que l'union du calcul à la Physique fournit, dans les vérités établies sur l'expérience & démontrées géométriquement, les vrais principes de l'Art. Autrement la Géométrie seule donnera des Théorêmes certains, mais sans usage dans la pratique: la Physique donnera des faits particuliers, mais isolés, sans liaison entr'eux & sans aucune loi générale.

Le principe physique de l'Harmonie est un, comme nous venons de le voir, & se résout dans la proportion harmonique. Or, ces deux propriétés conviennent au cercle; car nous verrons bien-tôt qu'on y retrouve les deux unités extrêmes de la Monade & du Son; &, quant à la proportion harmonique, elle s'y trouve

auſſi ; puiſque dans quelque point C, (*Pl.* I *Fig.* 9.) que l'on coupe inégalement le Diametre A B, le quarré de l'Ordonnée C D ſera moyen proportionnel harmonique entre les deux rectangles des parties A C & C B du Diametre par le rayon ; propriété qui ſuffit pour établir la nature harmonique du Cercle. Car, bien que les Ordonnées ſoient moyennes géométriques entre les parties du Diametre, les quarrés de ces Ordonnées étant moyens harmoniques entre les rectangles, leurs rapports repréſentent d'autant plus exactement ceux des Cordes ſonores, que les rapports de ces Cordes ou des poids tendans ſont auſſi comme les quarrés, tandis que les Sons ſont comme les racines.

Maintenant, du Diametre A B, (*Pl.* I *Fig.* 10.) diviſé ſelon la Série des fractions $\frac{1}{2}\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{4}\ \frac{1}{5}\ \frac{1}{6}$, leſquelles ſont en progreſſion harmonique, ſoient tirées les Ordonnées C, C C; G, G G; c, c c; e, e e; & g, g g.

Le Diametre repréſente une Corde ſonore, qui, diviſée en mêmes raiſons, donne les Sons indiqués dans l'exemple O de la même *Planche*, *Figure* 11.

Pour éviter les fractions, donnons 60 parties au Diametre, les Sections contiendront ces nombres entiers B C $= \frac{1}{2} = 30$; B G $= \frac{1}{3} = 20$; B c $= \frac{1}{4} = 15$; Be $= \frac{1}{5} = 12$; Bg $= \frac{1}{6} = 10$.

Des points où les Ordonnées coupent le Cercle, tirons de part & d'autre des Cordes aux deux extrêmités du Diametre. La somme du quarré de chaque Corde & du quarré de la Corde correspondante, que j'appelle son complément, sera toujours égale au quarré du Diametre. Les quarrés des Cordes seront entr'eux comme les Abscisses correspondantes, par conséquent aussi en progression harmonique, & représenteront de même l'exemple O, à l'exception du premier Son.

Les quarrés des Complémens de ces mêmes Cordes seront entr'eux comme les Complémens des Abscisses au Diametre, par conséquent dans les raisons suivantes :

$$\overline{AC}^2 = \frac{1}{2} = 30.$$

$$\overline{AG}^2 = \frac{2}{3} = 40.$$

$$\overline{Ac}^2 = \frac{3}{4} = 45.$$

$$\overline{Ae}^2 = \frac{4}{5} = 48.$$

$$\overline{Ag}^2 = \frac{5}{6} = 50.$$

& représenteront les Sons de l'exemple P ; sur lequel on doit remarquer en passant, que cet exemple, comparé au suivant Q & au précédent O, donne le fondement naturel de la regle des mouvemens contraires.

Les quarrés des Ordonnées seront au quarré 3600 du Diametre dans les raisons suivantes :

$$\overline{A\quad B}^2 = 1 = 3600.$$

$$\overline{C, CC}^2 = \frac{1}{4} = 900.$$

$$\overline{G, GG}^2 = \frac{2}{9} = 800.$$

$$\overline{c, cc}^2 = \frac{3}{16} = 675.$$

$$\overline{e, ee}^2 = \frac{4}{25} = 576.$$

$$\overline{g, gg}^2 = \frac{5}{36} = 500.$$

& représenteront les Sons de l'exemple Q.

Or, cette derniere Série, qui n'a point d'homologue dans les divisions du Diametre, & sans laquelle on ne sauroit pourtant compléter le *Systême* harmonique, montre la nécessité de chercher dans les propriétés du Cercle les vrais fondemens du *Systême*, qu'on ne peut trouver, ni dans la ligne droite, ni dans les seuls nombres abstraits.

Je passe à dessein toutes les autres propositions de M. Tartini sur la nature arithmétique, harmonique & géométrique du Cercle, de même que sur les bornes de la Série harmonique don-

née par la raison sextuple ; parce que ses preuves énoncées seulement en chiffres, n'établissent aucune démonstration générale ; que, de plus, comparant souvent des grandeurs hétérogenes, il trouve des proportions où l'on ne sauroit même voir de rapport. Ainsi, quand il croit prouver que le quarré d'une ligne est moyen proportionnel d'une telle raison, il ne prouve autre chose, sinon que tel nombre est moyen proportionnel entre deux tels autres nombres : car les surfaces & les nombres abstraits n'étant point de même nature, ne peuvent se comparer. M. Tartini sent cette difficulté, & s'efforce de la prévenir ; on peut voir ses raisonnemens dans son Livre.

Cette théorie établie, il s'agit maintenant d'en déduire les faits donnés, & les regles de l'Art Harmonique.

L'Octave qui n'engendre aucun Son fondamental, n'étant point essentielle à l'Harmonie, peut être retranchée des parties constitutives de l'Accord. Ainsi, l'Accord, réduit à sa plus grande simplicité, doit être considéré sans elle. Alors il est composé seulement de ces trois termes $1\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{5}$, lesquels sont en proportion harmonique, & où les deux Monades $\frac{1}{3}\ \frac{1}{5}$ sont les seuls vrais élémens de l'Unité sonore, qui porte le nom d'Accord parfait : car, la fraction $\frac{1}{4}$ est élément de l'Octave $\frac{1}{2}$, & la fraction $\frac{1}{6}$ est Octave de la Monade $\frac{1}{3}$.

Cet Accord parfait, $1 \frac{1}{3} \frac{1}{5}$, produit par une ſeule Corde & dont les termes ſont en proportion harmonique, eſt la loi générale de la Nature, qui ſert de baſe à toutes la ſcience des Sons, loi que la Phyſique peut tenter d'expliquer, mais dont l'explication eſt inutile aux regles de l'Harmonie.

Les calculs des Cordes & des poids tendans ſervent à donner en nombre les rapports des Sons qu'on ne peut conſidérer comme des quantités qu'à la faveur de ces calculs.

Le troiſieme Son, engendré par le concours de deux autres, eſt comme le produit de leurs quantités; & quand, dans une cathégorie commune, ce troiſieme Son ſe trouve toujours le même, quoiqu'engendré par des Intervalles différens, c'eſt que les produits des générateurs ſont égaux entr'eux.

Ceci ſe déduit manifeſtement des propoſitions précédentes.

Quel eſt, par exemple, le troiſieme Son qui réſulte de C B & de G B? (*Pl.* I *Fig.* 10.) C'eſt l'Uniſſon de C B. Pourquoi? Parce que, dans les deux proportions harmoniques dont les quarrés des deux Ordonnées C, CC, & G, GG, ſont moyens proportionnels, les ſommes des extrêmes ſont égales entr'elles, & par conſéquent produiſent le même Son commun C B, ou C, CC.

En effet, la ſomme des deux rectangles de

B C par C, CC, & de AC par C, CC, est égale à la somme des deux rectangles de BG par C, CC & de GA par C, CC; car chacune de ces deux sommes est égale à deux fois le quarré du rayon. D'où il suit que le Son C, CC ou CB, doit être commun aux deux Cordes, or, ce Son est précisément la Note Q de l'exemple O.

Quelques Ordonnées que vous puissiez prendre dans le Cercle pour les comparer deux à deux, ou même trois à trois, elles engendreront toujours le même troisieme Son représenté par la Note Q; parce que les rectangles des deux parties du Diametre par le rayon donneront toujours des sommes égales.

Mais l'Octave XQ n'engendre que des Harmoniques à l'aigu, & point de Son fondamental, parce qu'on ne peut élever d'Ordonnée sur l'extrêmité du Diametre, & que par conséquent le Diametre & le rayon ne sauroient, dans leurs proportions harmoniques, avoir aucun produit commun.

Au lieu de diviser harmoniquement le Diametre par les fractions $\frac{1}{2}\frac{1}{3}\frac{1}{4}\frac{1}{5}\frac{1}{6}$, qui donnent le *Systême* naturel de l'Accord majeur, si on le divise arithmétiquement en six parties égales, on aura le *Systême* de l'Accord majeur renversé, & ce renversement donne exactement l'Accord mineur : car (*Pl.* I *Fig.* 12.) une de ces parties donnera la Dix-neuvieme, c'est-à-dire,

la double Octave de la Quinte ; deux donneront la Douzieme, ou l'Octave de la Quinte ; trois donneront l'Octave, quatre la Quinte, & cinq la Tierce mineure.

Mais si-tôt qu'unissant deux de ces Sons, on cherchera le troisieme Son qu'ils engendrent, ces deux Sons simultanés, au lieu du Son C, (Figure 13,) ne produiront jamais pour Fondamentale, que le Son E b ? ce qui prouve que, ni l'Accord mineur, ni son Mode, ne sont donnés par la Nature. Que si l'on fait consonner deux ou plusieurs Intervalles de l'Accord mineur, les Sons fondamentaux se multiplieront ; &, relativement à ces Sons, on entendra plusieurs Accords majeurs à la fois, sans aucun Accord mineur.

Ainsi, par expérience faite en présence de huit célebres Professeurs de Musique, deux Hautbois & un Violon, sonnant ensemble les Notes blanches marquées dans la Portée A, (*Pl.* G *Fig.* 5) on entendoit distinctement les Sons marqués en noir dans la même Figure ; savoir, ceux qui sont marqués à part dans la Portée B pour les Intervalles qui sont au-dessus, & ceux marqués dans la Portée C, aussi pour les Intervalles qui sont au-dessus.

En jugeant de l'horrible cacophonie qui devoit résulter de cet ensemble, on doit conclure que toute Musique en Mode mineur seroit insupportable à l'oreille, si les Intervalles étoient as-

fez justes & les Instrumens assez forts pour rendre les Sons engendrés aussi sensibles que les générateurs.

On me permettra de remarquer en passant, que l'inverse de deux Modes, marquée dans la Figure 13, ne se borne pas à l'Accord fondamental qui les constitue, mais qu'on peut l'étendre à toute la suite d'un Chant & d'une Harmonie qui, notée en sens direct dans le Mode majeur, lorsqu'on renverse le papier & qu'on met des Clefs à la fin des Lignes devenues le commencement, présente à rebours une autre suite de Chant & d'Harmonie en Mode mineur, exactement inverse de la premiere où les Basses deviennent les Dessus, *& vice versâ.* C'est ici la Clef de la maniere de composer ces doubles Canons dont j'ai parlé au mot *Canon.* M. Serre, ci-devant cité, lequel a très-bien exposé dans son Livre cette curiosité harmonique, annonce une Symphonie de cette espece, composée par M. de Morambert, qui avoit dû la faire graver : c'étoit mieux fait assurément que de la faire exécuter. Une composition de cette nature doit être meilleure à présenter aux yeux qu'aux oreilles.

Nous venons de voir que de la division harmonique du Diametre résulte le Mode majeur, & de la division arithmétique le Mode mineur. C'est d'ailleurs un fait connu de tous les Théoriciens, que les rapports de l'Accord mineur se

trouvent dans la diviſion arithmétique de la Quinte. Pour trouver le premier fondement du Mode mineur dans le *Syſtême* harmonique, il ſuffit donc de montrer dans ce *Syſtême* la diviſion arithmétique de la Quinte.

Tout le *Syſtême* harmonique eſt fondé ſur la raiſon double, rapport de la Corde entiere à ſon Octave, ou du Diametre au rayon; & ſur la raiſon ſeſquialtere qui donne le premier Son harmonique ou fondamental auquel ſe rapportent tous les autres.

Or, ſi, (*Pl.* I *Fig.* 11.) dans la raiſon double on compare ſucceſſivement la deuxieme Note G, & la troiſieme F de la Série P au Son fondamental Q, & à ſon Octave grave qui eſt la Corde entiere, on trouvera que la premiere eſt moyenne harmonique, & la ſeconde moyenne arithmétique entre ces deux termes.

De même, ſi dans la raiſon ſeſquialtere on compare ſucceſſivement la quatrieme Note *e*, & la cinquieme *e b* de la même Série à la Corde entiere & à ſa Quinte *G*, on trouvera que la quatrieme *e* eſt moyenne harmonique, & la cinquieme *e b* moyenne arithmétique entre les deux termes de cette Quinte. Donc le Mode mineur étant fondé ſur la diviſion arithmétique de la Quinte, & la Note *e b* priſe dans la Série des Complémens du *Syſtême* harmonique donnant cette diviſion, le Mode mineur eſt fondé ſur cette Note dans le *Syſtême* harmonique.

Après avoir trouvé toutes les Consonnances dans la division harmonique du Diametre donnée par l'exemple O, le Mode majeur dans l'ordre direct de ces Consonnaces, le Mode mineur dans leur ordre rétrograde, & dans leurs Complémens représentés par l'exemple P, il nous reste à examiner le troisieme exemple Q, qui exprime en Notes les rapports des quarrés des Ordonnées, & qui donne le *Systême* des Dissonnances.

Si l'on joint, par Accords simultanés, c'est-à-dire, par Consonnances, les Intervalles successifs de l'exemple O, comme on a fait dans la *Figure* 8. même *Planche*, l'on trouvera que quarrer les Ordonnées, c'est doubler l'Intervalle qu'elles représentent. Ainsi, ajoutant un troisieme Son qui représente le quarré, ce Son ajouté doublera toujours l'Intervalle de la Consonnance, comme on le voit *Figure* 4. de la *Planche* G.

Ainsi, (*Pl.* I *Fig.* 11.) la premiere Note K de l'exemple Q double l'Octave, premier Intervalle de l'exemple O; la deuxieme Note L double la Quinte, second Intervalle; la troisieme Note M double la Quarte, troisieme Intervalle, &c. & c'est ce doublement d'Intervalles qu'exprime la *Figure* 4. de la *Planche* G.

Laissant à part l'Octave du premier Intervalle, qui, n'engendrant aucun Son fondamental, ne doit point passer pour harmonique, la Note

ajoutée L forme, avec les deux qui sont au-dessous d'elle, une proportion continue géométrique en raison sesquialtere; &, les suivantes, doublant toujours les Intervalles, forment aussi toujours des proportions géométriques.

Mais les proportions & progressions harmonique & arithmétique qui constituent le *Systême* consonnant majeur & mineur sont opposées, par leur nature, à la progression géométrique; puisque celle-ci résulte essentiellement des mêmes rapports, & les autres de rapports toujours différens. Donc, si les deux proportions harmonique & arithmétique sont consonnantes, la proportion géométrique sera dissonnante nécessairement; &, par conséquent, le *Systême* qui résulte de l'exemple Q, sera le *Systême* des Dissonnances. Mais ce *Systême* tiré des quarrés des Ordonnées est lié aux deux précédens tirés des quarrés des Cordes. Donc le *Systême* dissonnant est lié de même au *Systême* universel harmonique.

Il suit de-là: 1°. Que tout Accord sera dissonnant lorsqu'il contiendra deux Intervalles semblables, autres que l'Octave; soit que ces deux Intervalles se trouvent conjoints ou séparés dans l'Accord. 2°. Que de ces deux Intervalles, celui qui appartiendra au *Systême* harmonique ou arithmétique sera consonnant & l'autre dissonnant. Ainsi, dans les deux exemples S. T. d'Accords dissonnans, (*Pl. G Fig. 6.*) les Intervalles G C & *c e* sont consonnans, & les Intervalles C F & *e g* dissonnans. En

En rapportant maintenant chaque terme de la Série diſſonnante au Son fondamental ou engendré C de la Série harmonique, on trouvera que les Diſſonnances qui réſulteront de ce rapport ſeront les ſuivantes, & les ſeules directes qu'on puiſſe établir ſur le *Syſtême* harmonique.

I. La premiere eſt la Neuvieme ou double Quinte L. (*Fig.* 4.)

II. La ſeconde eſt l'Onzieme qu'il ne faut pas confondre avec la ſimple Quarte, attendu que la premiere Quarte ou Quarte ſimple GC étant dans le *Syſtême* harmonique particulier eſt conſonnante, ce que n'eſt pas la deuxieme Quarte ou Onzieme C M, étrangere à ce même *Syſtême*.

III. La troiſieme eſt la Douzieme ou Quinte ſuperflue que M. Tartini appelle *Accord de nouvelle invention*, ou parce qu'il en a le premier trouvé le principe, ou parce que l'Accord ſenſible ſur la Médiante en Mode mineur, que nous appellons Quinte ſuperflue, n'a jamais été admis en Italie à cauſe de ſon horrible dureté. Voyez (*Pl.* K *Fig.* 3.) la pratique de cet Accord à la Françoiſe, & (*Figure* 5.) la pratique du même Accord à l'Italienne.

Avant que d'achever l'énumération commencée, je dois remarquer que la même diſtinction des deux Quartes, conſonnante & diſſonnante, que j'ai faite ci-devant, ſe doit entendre de

même des deux Tierces majeures de cet Accord & des deux Tierces mineures de l'Accord suivant.

IV. La quatrieme & derniere Dissonnance donnée par la Série, est la Quatorzieme H, (*Pl.* G. *Fig.* 4.) c'est-à-dire, l'Octave de la Septieme ; Quatorzieme qu'on ne réduit au simple que par licence & selon le droit qu'on s'est attribué dans l'usage de confondre indifféremment les Octaves.

Si le *Systême* dissonnant se déduit du *Systême* harmonique, les regles de préparer & sauver les Dissonnances ne s'en déduisent pas moins, & l'on voit, dans la Série harmonique & consonnante, la préparation de tous les Sons de la Série arithmétique. En effet, comparant les trois Séries O P Q, on trouve toujours dans la progression successive des Sons de la Série O, non-seulement, comme on vient de voir, les raisons simples qui, doublées, donnent les Sons de la Série Q, mais encore les mêmes Intervalles que forment entr'eux les Sons des deux P & Q. De sorte que la Série O prépare toujours antérieurement ce que donnent ensuite les deux Séries P & Q.

Ainsi, le premier Intervalle de la Série O, est celui de la Corde à vuide à son Octave, & l'Octave est aussi l'Intervalle ou Accord que donne le premier Son de la Série Q, comparé au premier Son de la Série P.

De même, le second Intervalle de la Série

O, (comptant toujours de la Corde entiere) eſt une Douzieme; l'Intervalle ou Accord du ſecond Son de la Série Q, comparé au ſecond Son de la Série P, eſt auſſi une Douzieme. Le troiſieme, de part & d'autre, eſt une double Octave, & ainſi de ſuite.

De plus, ſi l'on compare la Série P à la Corde entiere, (*Pl.* K *Fig.* 6,) on trouvera exactement les mêmes Intervalles que donne antérieurement la Série O, ſavoir Octave, Quinte, Quarte, Tierce majeure, & Tierce mineure.

D'où il ſuit que la Série harmonique particuliere donne avec préciſion, non-ſeulement l'exemplaire & le modele des deux Séries, arithmétique & géométrique, qu'elle engendre, & qui completent avec elle le *Syſtême* harmonique univerſel; mais auſſi preſcrit à l'une l'ordre de ſes Sons, & prépare à l'autre l'emploi de ſes Diſſonnances.

Cette préparation, donnée par la Série harmonique, eſt exactement la même qui eſt établie dans la pratique: car la Neuvieme, doublée de la Quinte, ſe prépare auſſi par un mouvement de Quinte; l'Onzieme, doublée de la Quarte, ſe prépare par un mouvement de Quarte; la Douzieme ou Quinte-ſuperflue, doublée de la Tierce majeure, ſe prépare par un mouvement de Tierce majeure; enfin la Quatorzieme ou la Fauſſe-Quinte, doublée de la Tierce

mineure, se prépare aussi par un mouvement de Tierce mineure.

Il est vrai qu'il ne faut pas chercher ces préparations dans des marches appellées fondamentales dans le *Systême* de M. Rameau, mais qui ne sont pas telles dans celui de M. Tartini ; & il est vrai encore qu'on prépare les mêmes Dissonnances de beaucoup d'autres manieres, soit par des renversemens d'Harmonie, soit par des Basses substituées ; mais tout découle toujours du même principe, & ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans le détail des regles.

Celle de résoudre & sauver les Dissonnances naît du même principe que leur préparation : car comme chaque Dissonnance est préparée par le rapport antécédent du *Systême* harmonique, de même elle est sauvée par le rapport conséquent du même *Systême*.

Ainsi, dans la Série harmonique le rapport $\frac{2}{3}$ ou le progrès de Quinte étant celui dont la Neuvieme est préparée & doublée, le rapport suivant $\frac{3}{4}$ ou progrès de Quarte, est celui dont cette même Neuvieme doit être sauvée : la Neuvieme doit donc descendre d'un Degré pour venir chercher dans la Série harmonique l'Unisson de ce deuxieme progrès, & par conséquent l'Octave du Son fondamental, *Pl. G Fig.* 7.

En suivant la même méthode, on trouvera que l'Onzieme F doit descendre de même d'un

Degré sur l'Unisson E de la Série harmonique selon le rapport correspondant $\frac{4}{5}$, que la Douzieme ou Quinte superflue G Dièse doit redescendre sur le même G naturel selon le rapport $\frac{5}{6}$; où l'on voit la raison jusqu'ici tout-à-fait ignorée, pourquoi la Basse doit monter pour préparer les Dissonnances, & pourquoi le Dessus doit descendre pour les sauver. On peut remarquer aussi que la Septieme qui, dans le *Systême* de M. Rameau, est la premiere & presque l'unique Dissonnance, est la derniere en rang dans celui de M. Tartini; tant il faut que ces deux Auteurs soient opposés en toute chose!

Si l'on a bien compris les générations & analogies des trois Ordres ou *Systêmes*, tous fondés sur le premier, donné par la Nature, & tous représentés par les parties du cercle ou par leurs puissances, on trouvera 1°. Que le *Systême* harmonique particulier, qui donne le Mode majeur, est produit par la division sextuple en progression harmonique du Diamètre ou de la Corde entiere, considérée comme l'unité. 2°. Que le *Systême* arithmétique, d'où résulte le Mode mineur, est produit par la Série arithmétique des Complémens, prenant le moindre terme pour l'unité, & l'élevant de terme en terme jusqu'à la raison sextuple, qui donne enfin le Diamètre ou la Corde entiere. 3°. Que le *Systême* géométrique ou dissonnant est aussi tiré du *Systême* harmonique particulier, en doublant

la raiſon de chaque Intervalle; d'où il ſuit que le *Syſtême* harmonique du Mode majeur, le ſeul immédiatement donné par la Nature, ſert de principe & de fondement aux deux autres.

Par ce qui a été dit jusqu'ici, on voit que le *Syſtême* harmonique n'eſt point composé de parties qui ſe réuniſſent pour former un tout; mais qu'au contraire, c'eſt de la diviſion du tout ou de l'unité intégrale que ſe tirent les parties; que l'Accord ne ſe forme point des Sons, mais qu'il les donne; & qu'enfin par-tout où le *Syſtême* harmonique a lieu, l'Harmonie ne dérive point de la Mélodie, mais la Mélodie de l'Harmonie.

Les élémens de la Mélodie diatonique ſont contenus dans les Degrés ſucceſſifs de l'Echelle ou Octave commune du Mode majeur commençant par C, de laquelle ſe tire auſſi l'Echelle du Mode mineur commençant par A.

Cette Echelle n'étant pas exactement dans l'ordre des aliquotes, n'eſt pas non plus celle que donnent les diviſions naturelles des Cors, Trompettes marines & autres Inſtrumens ſemblables, comme on peut le voir dans la *Figure* 1. de la *Planche* K, par la comparaiſon de ces deux Echelles, comparaiſon qui montre en même tems la cauſe des Tons faux donnés par ces Inſtrumens. Cependant l'Echelle commune, pour n'être pas d'accord avec la Série des aliquotes, n'en a pas moins une origine phyſique & naturelle qu'il faut développer.

La portion de la premiere Série O, (*Pl.* I. *Fig.* 10.) qui détermine le *Systême* harmonique est la sesquialtere ou Quinte C G; c'est-à-dire l'Octave harmoniquement divisée. Or, les deux termes qui correspondent à ceux-là dans la Série P des Complémens, (*Fig.* 11.) sont les Notes G F. Ces deux Cordes sont moyennes ' l'une harmonique, & l'autre arithmétique entre la Corde entiere & sa moitié, ou entre le Diamètre & le rayon, & ces deux moyennes G & F se rapportant toutes deux à la même Fondamentale, déterminent le Ton & même le Mode, puisque la proportion harmonique y domine & qu'elles paroissent avant la génération du Mode mineur : n'ayant donc d'autre loi que celle qui est déterminée par la Série harmonique dont elles dérivent, elles doivent en porter l'une & l'autre le caractere ; savoir, l'Accord parfait majeur composé de Tierce majeure & de Quinte.

Si donc on rapporte & range successivement, selon l'ordre le plus rapproché, les Notes qui constituent ces trois Accords, on aura très-exactement, tant en Notes musicales qu'en rapports numériques, l'Octave ou Echelle Diatonique ordinaire rigoureusement établie.

En Notes, la chose est évidente par la seule opération.

En rapports numériques, cela se prouve presque aussi facilement : car supposant 360 pour la longueur de la Corde entiere, ces trois Notes

C, G, F, feront comme 180, 240, 270; leurs Accords feront comme dans la *Figure* 8. *Planche* G, & l'Echelle entiere qui s'en déduit, fera dans les rapports marqués *Planche* K *Figure* 2; où l'on voit que tous les Intervalles font juftes, excepté l'Accord parfait D F A, dans lequel la Quinte D A eft foible d'un Comma de même que la Tierce mineure D F, à caufe du *Ton* mineur D E; mais dans tout *Syftême* ce défaut ou l'équivalent eft inévitable.

Quant aux autres altérations que la néceffité d'employer les mêmes touches en divers Tons introduit dans notre Echelle, voyez TEMPÉRAMENT.

L'Echelle une fois établie, le principal ufage des trois Notes C, G, F, dont elle eft tirée, eft la formation des Cadences, qui, donnant un progrès des Notes fondamentales de l'une à l'autre, font la baffe de toute la Modulation. G, étant moyen harmonique, & F moyen arithmétique entre les deux termes de l'Octave, le paffage du moyen à l'extrême forme une Cadence qui tire fon nom du moyen qui la produit. G C eft donc une Cadence harmonique, F C une Cadence arithméthique, & l'on appelle Cadence mixte celle qui, du moyen arithmétique paffant au moyen harmonique, fe compofe des deux avant de fe réfoudre fur l'extrême. (*Pl.* K *Fig.* 4.)

De ces trois Cadences, l'harmonique eft la principale & la premiere en ordre : fon effet

est d'une Harmonie mâle, forte & terminant un sens absolu. L'arithmétique est foible, douce, & laisse encore quelque chose à desirer. La Cadence mixte suspend le sens & produit à-peu-près l'effet du point interrogatif & admiratif.

De la succession naturelle de ces trois Cadences telle qu'on la voit même *Planche*, *Figure* 7, résulte exactement la Basse-fondamentale de l'Echelle; & de leurs divers entrelacemens se tire la maniere de traiter un Ton quelconque, & d'y moduler une suite de Chants; car chaque Note de la Cadence est supposée porter l'Accord parfait, comme il a été dit ci-devant.

A l'égard de ce qu'on appelle *le Regle de l'Octave*, (voyez ce mot) il est évident que, quand même on admettroit l'Harmonie qu'elle indique pour pure & réguliere, comme on ne la trouve qu'à force d'art & de déductions, elle ne peut jamais être proposée en qualité de principe & de loi générale.

Les Compositeurs du quinzieme siecle, excellens Harmonistes pour la plupart, employoient toute l'Echelle comme Basse-fondamentale d'autant d'Accords parfaits qu'elle avoit de Notes, excepté la Septieme, à cause de la Quinte fausse; & cette Harmonie bien conduite eût fait un fort grand effet, si l'Accord parfait sur la Médiante n'eût été rendu trop dur par ses deux fausses Relations avec l'Accord qui le précede & avec celui qui le suit. Pour rendre cette suite

d'Accords parfaits aussi pure & douce qu'il est possible, il faut la réduire à cette autre Basse-fondamentale, (*Fig.* 8.) qui fournit, avec la précédente, une nouvelle source de variétés.

Comme on trouve dans cette formule deux Accords parfaits en Tierce mineure, savoir, D & A, il est bon de chercher l'analogie que doivent avoir entr'eux les Tons majeurs & mineurs dans une Modulation réguliere.

Considérons *Pl.* I. *Fig.* 11. la Note *e b* de l'exemple P unie aux deux Notes correspondantes des exemples O & Q: prise pour fondamentale, elle se trouve ainsi base ou fondement d'un Accord en Tierce majeure; mais prise pour moyen arithmétique entre la Corde entiere & sa Quinte, comme dans l'exemple X, (*Fig.* 13.) elle se trouve alors Médiante ou seconde base du Mode mineur; ainsi cette même Note considérée sous deux rapports différens, & tous deux déduits du *Système*, donne deux Harmonies: d'où il suit que l'Echelle du Mode majeur est d'une Tierce mineure au-dessus de l'Echelle analogue du Mode mineur. Ainsi le Mode mineur analogue à l'Echelle d'*ut* est celui de *la*, & le Mode mineur analogue à celui de *fa* est celui de *re*. Or, *la* & *re* donnent exactement, dans la Basse fondamentale de l'Echelle Diatonique, les deux Accords mineurs analogues aux deux Tons d'*ut* & de *fa* déterminés par les deux Cadences harmoniques d'*ut* à *fa* & de *sol* à *ut*. La

Basse - fondamentale où l'on fait entrer ces deux Accords est donc aussi réguliere & plus variée que la précédente, qui ne renferme que l'Harmonie du Mode majeur.

A l'égard des deux dernieres Dissonnances N & R de l'exemple Q, comme elles sortent du Genre Diatonique, nous n'en parlerons que ci - après.

L'origine de la Mesure, des Périodes, des Phrases & de tout Rhythme musical, se trouve aussi dans la génération des Cadences, dans leur suite naturelle, & dans leurs diverses combinaisons. Premiérement, le moyen étant homogene à son extrême, les deux membres d'une Cadence doivent, dans leur premiere simplicité, être de même nature & de valeurs égales : par conséquent les huit Notes qui forment les quatre Cadences, Basse - fondamentale de l'Echelle, sont égales entr'elles; & formant aussi quatre Mesures égales, une pour chaque Cadence, le tout donne un sens complet & une période harmonique. De plus, comme tout le *Systême* harmonique est fondé sur la raison double & sur la sesquialtere, qui, à cause de l'Octave, se confond avec la raison triple, de même toute Mesure bonne & sensible se résout en celle à deux Tems ou en celle à trois: tout ce qui est au-delà, souvent tenté & toujours sans succès, ne pouvant produire aucun bon effet.

Des divers fondemens d'Harmonie donnés par les trois sortes de Cadences, & des diverses ma-

nieres de les entrelacer, naît la variété des sens; des phrases & de toute la Mélodie dont l'habile Musicien exprime toute celle des phrases du discours, & ponctue les Sons aussi correctement que le Grammairien les paroles. De la Mesure donnée par les Cadences résulte aussi l'exacte expression de la prosodie & du Rhythme: car comme la syllabe brève s'appuie sur la longue, de même la Note qui prépare la cadence en levant, s'appuie & pause sur la Note qui la résout en frappant; ce qui divise les Tems en forts & en foibles, comme les syllabes en longues & en brèves: cela montre comment on peut, même en observant les quantités, renverser la prosodie & tout mesurer à contretems, lorsqu'on frappe les syllabes brèves & qu'on leve les longues, quoiqu'on croie observer leurs durées relatives & leurs valeurs musicales.

L'usage des Notes dissonnantes par Degrés conjoints dans les Tems foibles de la Mesure, se déduit aussi des principes établis ci-dessus: car supposons l'Echelle Diatonique & mesurée, marquée *Fig. 9. Pl.* K, il est évident que la Note soutenue ou rebattue dans la Basse X, au lieu des Notes de la Basse Z, n'est ainsi tolérée que parce que, revenant toujours dans les Tems forts, elle échappe aisément à notre attention dans les Tems foibles, & que les Cadences dont elle tient lieu n'en sont pas moins supposées; ce qui ne pourroit être si les Notes

diffonnantes changeoient de lieu & fe frappoient fur les Tems forts.

Voyons maintenant quels Sons peuvent être ajoutés ou fubftitués à ceux de l'Echelle Diatonique, pour la formation des Genres Chromatique & Enharmonique.

En inférant dans leur ordre naturel les Sons donnés par la Série des Diffonnances, on aura premiérement la Note *fol* Dièfe N, (*Pl.* I *Fig.* 11.) qui donne le Genre Chromatique & le paffage régulier du Ton majeur d'*ut* à fon mineur correfpondant *la*. (Voyez *Pl.* K *Fig.* 10.)

Puis on a la Note R ou *fi* Bémol, laquelle, avec celle dont je viens de parler, donne le Genre Enharmonique. (*Fig.* 11.)

Quoique, eu égard au Diatonique, tout le *Syftème* harmonique foit, comme on a vu, renfermé dans la raifon fextuple; cependant les divifions ne font pas tellement bornées à cette étendue qu'entre la Dix-neuvieme ou triple Quinte $\frac{1}{6}$, & la Vingt-deuxieme, ou quadruple Octave $\frac{1}{8}$, on ne puiffe encore inférer une moyenne harmonique $\frac{1}{7}$ prife dans l'ordre des aliquotes, donnée d'ailleurs par la Nature dans les Cors de chaffe & Trompettes marines, & d'une intonation très-facile fur le Violon.

Ce terme $\frac{1}{7}$, qui divife harmoniquement l'Intervalle de la Quarte *fol ut* ou $\frac{6}{8}$, ne forme pas avec le *fol* une Tierce mineure jufte, dont le rapport feroit $\frac{5}{6}$, mais un Intervalle un peu

moindre, dont le rapport eſt $\frac{6}{7}$; de ſorte qu'on ne ſauroit exactement l'exprimer en Note; car le *la* Dièſe eſt déja trop fort : nous le repréſenterons par la Note *ſi* précédée du ſigne |ↄ, un peu différent du Bémol ordinaire.

L'Echelle augmentée, ou, comme diſoient les Grecs, le Genre épaiſſi de ces trois nouveaux Sons placés dans leur rang, ſera donc comme l'exemple 12. *Planche* K. Le tout pour le même Ton, ou du moins pour les Tons naturellement analogues.

De ces trois Sons ajoutés, dont, comme le fait voir M. Tartini, le premier conſtitue le Genre Chromatique, & le troiſieme l'Enharmonique, le *ſol* Dièſe & le *ſi* Bémol ſont dans l'ordre des Diſſonnances : mais le *ſi* |ↄ ne laiſſe pas d'être Conſonnant, quoiqu'il n'appartienne pas au Genre Diatonique, étant hors de la progreſſion ſextuple qui renferme & détermine ce Genre : car puiſqu'il eſt immédiatement donné par la Série harmonique des aliquotes, puiſqu'il eſt moyen harmonique entre la Quinte & l'Octave du Son fondamental, il s'enſuit qu'il eſt Conſonnant comme eux, & n'a beſoin d'être ni préparé ni ſauvé; c'eſt auſſi ce que l'oreille confirme parfaitement dans l'emploi régulier de cette eſpece de Septieme.

A l'aide de ce nouveau Son, la Baſſe de l'Echelle Diatonique retourne exactement ſur elle-

même, en descendant, selon la nature du cercle qui la représente; & la Quatorzieme ou Septieme redoublée se trouve alors sauvée réguliérement par cette Note sur la Basse-tonique ou fondamentale, comme toutes les autres Dissonnances.

Voulez-vous, des principes ci-devant posés, déduire les regles de la Modulation, prenez les trois Tons majeurs relatifs, *ut*, *sol*, *fa*, & leurs trois Tons mineurs analogues, *la*, *mi*, *re*; vous aurez six Toniques, & ce sont les seules sur lesquelles on puisse moduler en sortant du Ton principal; Modulations qu'on entrelace à son choix, selon le caractere du Chant & l'expression des paroles: non, cependant, qu'entre ces Modulations il n'y en ait de préférables à d'autres; même ces préférences, trouvées d'abord par le sentiment, ont aussi leurs raisons dans les principes, & leurs exceptions, soit dans les impressions diverses que veut faire le Compositeur, soit dans la liaison plus ou moins grande qu'il veut donner à ses phrases. Par exemple, la plus naturelle & la plus agréable de toutes les Modulations en Mode majeur, est celle qui passe de la Tonique *ut* au Ton de sa Dominante *sol*; parce que le Mode majeur étant fondé sur des divisions harmoniques, & la Dominante divisant l'Octave harmoniquement, le passage du premier terme au moyen est le plus naturel. Au contraire, dans le Mode mineur *la*, fondé sur la proportion arithmétique, le passage au Ton

de la quatrieme Note *re*, qui divise l'Octave arithmétiquement, est beaucoup plus naturel que le passage au Ton *mi* de la Dominante, qui divise harmoniquement la même Octave; & si l'on y regarde attentivement, on trouvera que les Modulations plus ou moins agréables dépendent toutes des plus grands ou moindres rapports établis dans ce *Systême*.

Examinons maintenant les Accords ou Intervalles particuliers au Mode mineur; qui se déduisent des Sons ajoutés à l'Echelle. (*Pl.* I *Fig.* 12.)

L'analogie entre les deux Modes donne les trois Accords marqués *Fig.* 14. de la Planche K dont tous les Sons ont été trouvés Consonnans dans l'établissement du Mode majeur. Il n'y a que le Son ajouté *g* ✕ dont la Consonnance puisse être disputée.

Il faut remarquer d'abord que cet Accord ne se résout point en l'Accord dissonnant de Septieme diminuée qui auroit *sol* Dièse pour Basse, parce qu'outre la Septieme diminuée *sol* Dièse & *fa* naturel, il s'y trouve encore une Tierce diminuée *sol* Dièse & *si* Bémol, qui rompt toute proportion; ce que l'expérience confirme par l'insurmontable rudesse de cet Accord. Au contraire, outre que cet arrangement de Sixte superflue plaît à l'oreille & se résout très-harmonieusement, M. Tartini prétend que l'Intervalle

est

eſt réellement bon, régulier & même conſonnant. 1°. Parce que cette Sixte eſt à très-peu-près Quatrieme harmonique aux trois Notes B *b*, *d*, *f*, repréſentées par les fractions $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$, dont $\frac{1}{7}$ eſt la Quatrieme proportionnelle harmonique exacte. 2°. parce que cette même Sixte eſt à très-peu-près, moyenne harmonique de la Quarte *fa*, *ſi* Bémol, formée par la Quinte du Son fondamental & par ſon Octave. Que ſi l'on emploie en cette occaſion la Note marquée *ſol* Dièſe plutôt que la Note marquée *la* Bémol, qui ſemble être le vrai moyen harmonique; c'eſt non-ſeulement que cette diviſion nous rejetteroit fort loin du Mode, mais encore que cette même Note *la* Bémol n'eſt moyenne harmonique qu'en apparence; attendu que la Quarte *fa*, *ſi* Bémol, eſt altérée & trop foible d'un Comma; de ſorte que *ſol* Dièſe qui a un moindre rapport à *fa*, approche plus du vrai moyen harmonique que *la* Bémol, qui a un plus grand rapport au même *fa*.

Au reſte, on doit obſerver que tous les Sons de cet Accord qui ſe réuniſſent ainſi en une Harmonie réguliere & ſimultanée, ſont exactement les quatre mêmes Sons fournis ci-devant dans la Série diſſonnante Q par les complémens des diviſions de la Sextuple harmonique: ce qui ferme, en quelque maniere, le cercle harmonieux, & confirme la liaiſon de toutes les parties du *Syſtême*.

A l'aide de cette Sixte & de tous les autres

Sons que la proportion harmonique & l'analogie fourniſſent dans le Mode mineur, on a un moyen facile de prolonger & varier aſſez long-tems l'Harmonie ſans ſortir du Mode, ni même employer aucune véritable Diſſonnance ; comme on peut le voir dans l'exemple de Contrepoint donné par M. Tartini & dans lequel il prétend n'avoir employé aucune Diſſonnance, ſi ce n'eſt la Quarte-&-Quinte finale.

Cette même Sixte ſuperflue a encore des uſages plus importans & plus fins dans les Modulations détournées par des paſſages enharmoniques ; en ce qu'elle peut ſe prendre indifféremment dans la pratique pour la Septieme bémoliſée par le ſigne ♭7, de laquelle cette Sixte diéſée differe très-peu dans le calcul & point du tout ſur le Clavier. Alors cette Septieme ou cette Sixte, toujours conſonnante, mais marquée tantôt par Dièſe & tantôt par Bémol, ſelon le Ton d'où l'on ſort, & celui où l'on entre, produit dans l'Harmonie d'apparentes & ſubites métamorphoſes, dont, quoique régulieres dans ce *Syſtême*, le Compoſiteur auroit bien de la peine à rendre raiſon dans tout autre ; comme on peut le voir dans les exemples I, II, III, de la *Planche* M, ſur-tout dans celui marqué +, où le *fa* pris pour naturel, & formant une Septieme apparente qu'on ne ſauve point, n'eſt au fond qu'une Sixte ſuperflue formée par un *mi* Dièſe ſur le *ſol* de la Baſſe, ce qui rentre dans la rigueur des regles.

Mais il eſt ſuperflu de s'étendre ſur ces fineſſes de l'Art, qui n'échappent pas aux grands Harmoniſtes, & dont les autres ne feroient qu'abuſer en les employant mal-à-propos. Il ſuffit d'avoir montré que tout ſe tient par quelque côté, & que le vrai *Syſtême* de la Nature mene aux plus cachés détours de l'Art.



T.

T. Cette lettre s'écrit quelquefois dans les Partitions pour déſigner la Partie de la Taille, lorſque cette Taille prend la place de la Baſſe & qu'elle eſt écrite ſur la même Portée, la Baſſe gardant le Tacet.

Quelquefois dans les Parties de Symphonie le T ſignifie *Tous* ou *Tutti*, & eſt oppoſé à la lettre S, ou au mot *Seul* ou *Solo*, qui alors doit néceſſairement avoir été écrit auparavant dans la même Partie.

Ta. L'une des quatre ſyllabes avec leſquelles les Grecs ſolfioient la Muſique. (Voyez Solfier.)

Tablature. Ce mot ſignifioit autrefois la totalité des ſignes de la Muſique; de ſorte que, qui connoiſſoit bien la Note & pouvoit chanter à livre ouvert, étoit dit ſavoir la *Tablature.*

Aujourd'hui le mot *Tablature* ſe reſtreint à une certaine maniere de noter par lettres, qu'on

emploie pour les Inſtrumens à Cordes, qui ſe touchent avec les doigts, tels que le Luth, la Guitarre, le Ciſtre, & autrefois le Théorbe & la Viole.

Pour noter en *Tablature*, on tire autant de lignes paralleles que l'Inſtrument a de Cordes. On écrit enſuite ſur ces lignes des lettres de l'alphabet, qui indiquent les diverſes poſitions des doigts ſur la Corde de ſémi-Ton en ſémi-Ton. La lettre *a* indique la Corde à vuide, *b* indique la premiere Poſition, *c* la ſeconde, *d* la troiſieme, &c.

A l'égard des valeurs des Notes, on les marque par des Notes ordinaires de valeurs ſemblables, toutes placées ſur une même ligne, parce que ces Notes ne ſervent qu'à marquer la valeur & non le Degré. Quand les valeurs ſont toujours ſemblables, c'eſt-à-dire, que la maniere de ſcander les Notes eſt la même dans toutes les Meſures, on ſe contente de la marquer dans la premiere, & l'on ſuit.

Voilà tout le myſtere de la *Tablature*, lequel achevera de s'éclaircir par l'inſpection de la Figure 4, *Planche* M, où j'ai noté le premier couplet des *folies d'Eſpagne* en *Tablature* pour la Guitarre.

Comme les Inſtrumens pour leſquels on employoit la *Tablature* ſont la plupart hors d'uſage, & que, pour ceux dont on joue encore, on a trouvé la Note ordinaire plus commode, la *Ta-*

blature eſt preſque entiérement aban
ne ſert qu'aux premieres leçons des

TABLEAU. Ce mot s'emploie fou
ſique pour déſigner la réunion de pl
formant un tout peint par la Muſi
Le Tableau *de cet Air eſt bien deſ*
fait Tableau ; *cet Opéra eſt plein*
admirables.

TACET. Mot latin qu'on empl
ſique pour indiquer le ſilence d'un
dans le cours d'un morceau c
veut marquer un ſilence d'un
l'écrit avec des *Bâtons* ou des
ces mots.) Mais quand quelq
der le ſilence durant un morc
prime cela par le mot *Tacet* , é
tie au-deſſous du nom de l'A
Notes du Chant.

TAILLE, anciennement
des quatre Parties de la M
du grave à l'aigu. C'eſt la
mieux à la voix d'homme
qui fait qu'on l'appelle a
excellence.

La *Taille* ſe diviſe que
Parties, l'une plus élev
miere ou *Haute-Taille* ,
appelle *Seconde* ou *baſſe*
eſt en quelque mani
ou commune entre la

pelle aussi, à cause de cela, *Concordant.* (Voyez PARTIES.)

On n'emploie presqu'aucun rolle de *Taille* dans les Opéra François : au contraire les Italiens préferent dans les leurs le *Tenor* à la Basse, comme une Voix plus flexible, aussi sonore, & beaucoup moins dure.

TAMBOURIN. Sorte de Danse fort à la Mode aujourd'hui sur les Théatres François. L'Air en est très-gai & se bat à deux Tems vifs. Il doit être sautillant & bien cadencé, à l'imitation du Flutet des Provençaux ; & la Basse doit refrapper la même Note, à l'imitation du *Tambourin* ou *Galoubé*, dont celui qui joue du Flutet s'accompagne ordinairement.

TASTO SOLO. Ces deux mots Italiens écrits dans une Basse-continue, & d'ordinaire sous quelque Point-d'Orgue, marquent que l'Accompagnateur ne doit faire aucun Accord de la main droite, mais seulement frapper de la gauche la Note marquée, & tout au plus son Octave, sans y rien ajouter, attendu qu'il lui seroit presque impossible de deviner & suivre la tournure d'Harmonie ou les Notes de goût que le Compositeur fait passer sur la Basse pendant ce tems-là.

TÉ. L'une des quatre syllabes par lesquelles les Grecs solfioient la Musique. (Voyez SOLFIER.)

TEMPÉRAMENT. Opération par laquelle, au moyen d'une légere altération dans les Intervalles, faisant évanouir la différence de deux Sons

voisins, on les confond
quer l'oreille, forme les
l'un & de l'autre. Par c
plifie l'Echelle en diminu
nécessaires. Sans le *Tem*
douze Sons seulement qu
en faudroit plus de soixa
tous les Tons.

Sur l'Orgue, sur le C
Instrument à Clavier,
guere y avoir d'Interval
que la seule Octave. La
Tierces majeures ou qu
devant faire une Octave
& les autres n'y arri
$\frac{5}{4} = \frac{125}{64} < \frac{128}{64} = \frac{2}{1}$
$\frac{1296}{625} > \frac{1296}{648} = \frac{2}{1}$. Ai
renforcer les Tierces m
mineures pour que les C
Intervalles se correspond
les mêmes touches puiss
leurs divers rapports. L
comment cela se fait.

Cette nécessité ne se
coup, on ne la reconnu
système musical. Pytha
mier les rapports des I
prétendoit que ces rapp
toute la rigueur mathé

der à la tolérance de l'oreille. Cette févérité pouvoit être bonne pour fon tems où toute l'étendue du fyftème fe bornoit encore à un fi petit nombre de Cordes. Mais comme la plupart des Inftrumens des Anciens étoient compofés de Cordes qui fe touchoient à vuide, & qu'il leur falloit par conféquent, une Corde pour chaque Son, à mefure que le fyftème s'étendit, ils s'apperçurent que la regle de Pythagore, en trop multipliant les Cordes, empêchoit d'en tirer les ufages convenables.

Ariftoxène, difciple d'Ariftote, voyant combien l'exactitude des calculs nuifoit aux progrès de la Mufique & à la facilité de l'exécution, prit tout d'un-coup l'autre extrêmité; abandonnant prefque entiérement le calcul, il s'en rémit au feul jugement de l'oreille, & rejetta comme inutile tout ce que Pythagore avoit établi.

Cela forma dans la Mufique deux fectes qui ont long-tems divifé les Grecs, l'une des Ariftoxéniens, qui étoient les Muficiens de pratique; l'autre des Pythagoriciens, qui étoient les Philofophes. (Voyez ARISTOXÉNIENS & PYTHAGORICIENS.)

Dans la fuite Ptolomée & Didyme, trouvant avec raifon, que Pythagore & Ariftoxène avoient donné dans deux excès également vicieux, & confultant à la fois les fens & la raifon, travaillerent chacun de leur côté à la réforme de l'ancien fyftème diatonique. Mais com-

me ils ne s'éloignerent pas
pour la division du Tétra
noissant enfin la différence
Ton mineur, ils n'oserent
pour le partager comme l
chromatique en deux Parti
systême demeura encore lo
d'imperfection qui ne perm
voir le vrai principe du

Enfin vint Gui d'Arezzo
que maniere la Musique &
Clavessin. Or, il est certai
n'a pu exister, non plus q
n'ait en même tems trouvé
lequel il est impossible de l
impossible au moins que l
ait de beaucoup précédé la
près tout ce que nous en

Mais quoique la nécessité
connue depuis long-tems, i
me de la meilleure regle à
miner. Le siecle dernier,
découvertes en tout genre
nous ait donné des lumiere
Chapitre. Le P. Mersenne
des calculs; M. Sauveur a
qui fournissent tous les Te
enfin M. Rameau, après t
développer le premier la
Tempérament, & a même

théorie, établir comme neuve une pratique très-ancienne dont je parlerai dans un moment.

J'ai dit qu'il s'agissoit, pour tempérer les Sons du Clavier, de renforcer les Tierces majeures, d'affoiblir les mineures, & de distribuer ces altérations de maniere à les rendre le moins sensibles qu'il étoit possible. Il faut pour cela répartir sur l'Accord de l'Instrument, & cet Accord se fait ordinairement par Quintes; c'est donc par son effet sur les Quintes que nous avons à considérer le *Tempérament*.

Si l'on accorde bien juste quatre Quintes de suite, comme *ut sol re la mi*, on trouvera que cette quatrieme Quinte *mi* fera, avec l'*ut* d'où l'on est parti, une Tierce majeure discordante, & de beaucoup trop forte; & en effet ce *mi*, produit comme Quinte de *la*, n'est pas le même Son qui doit faire la Tierce majeure d'*ut*. En voici la preuve.

Le rapport de la Quinte est $\frac{2}{3}$ ou $\frac{1}{3}$, à cause des Octaves 1 & 2 prises l'une pour l'autre indifféremment. Ainsi la succession des Quintes formant une progression triple, donnera *ut* 1, *sol* 3, *re* 9, *la* 27, & *mi* 81.

Considérons à présent ce *mi* comme Tierce majeure d'*ut*; son rapport est $\frac{4}{5}$ ou $\frac{1}{5}$, 4 n'étant que la double Octave d'1. Si d'Octave en Octave nous rapprochons ce *mi* du précédent, nous trouverons *mi* 5, *mi* 10, *mi* 20, *mi* 40, & *mi* 80. Ainsi la Quinte de *la* étant *mi* 81, & la

Tierce majeure d'*ut* étant *mi* 80 ; c
ne font pas le même, & leur rapport
fait précisément le Comma majeur.

Que si nous poursuivons la prog
Quintes jusqu'à la douzieme puissanc
au *si* Dièse, nous trouverons que
l'*ut* dont il devroit faire l'Unisson,
avec lui dans le rapport de 531441
rapport qui donne le Comma de Py
sorte que par le calcul précédent le *si*
vroit excéder l'*ut* de trois Comma
par celui-ci il l'excede seulement du
Pythagore.

Mais il faut que le même Son *m*
Quinte de *la*, serve encore à fai
majeure d'*ut*; il faut que le même
forme la douzieme Quinte de ce
fasse aussi l'Octave, & il faut enfin
férens Accords concourent à consti
me général sans multiplier les Cor
qui s'exécute au moyen du *Temp*

Pour cela 1°. on commence par
du Clavier, & l'on affoiblit les q
res Quintes en montant, jusqu'à
trieme *mi* fasse la Tierce majeure b
le premier Son *ut* ; ce qu'on appe
re preuve. 2°. En continuant d
Quintes, dès qu'on est arrivé sur
renforce un peu les Quintes, que
ces en souffrent, & quand on e

Dièse, on s'arrète. Ce *sol* Dièse doit faire, avec le *mi*, une Tierce majeure juste ou du moins souffrable ; c'est la seconde preuve. 3°. On reprend l'*ut* & l'on accorde les Quintes au grave ; savoir, *fa*, *si* Bémol, &c. foibles d'abord ; puis les renforçant par Degrés, c'est-à-dire, affoiblissant les Sons jusqu'à ce qu'on soit parvenu au *re* Bémol, lequel, pris comme *ut* Dièse, doit se trouver d'accord & faire Quinte avec le *sol* Dièse, auquel on s'étoit ci-devant arrèté ; c'est la troisieme preuve. Les dernieres Quintes se trouveront un peu fortes, de même que les Tierces majeures ; c'est ce qui rend les Tons majeurs de *si* Bémol & de *mi* Bémol sombres & même un peu durs. Mais cette dureté sera supportable si la partition est bien faite, & d'ailleurs ces Tierces, par leur situation, sont moins employées que les premieres, & ne doivent l'ètre que par choix.

Les Organistes & les Facteurs regardent ce *Tempérament* comme le plus parfait que l'on puisse employer. En effet, les Tons naturels jouissent par cette méthode de toute la pureté de l'Harmonie, & les Tons transposés, qui forment des modulations moins fréquentes, offrent de grandes ressources au Musicien quand il a besoin d'expressions plus marquées : car il est bon d'observer, dit M. Rameau, que nous recevons des impressions différentes des Intervalles à proportion de leurs différentes altérations. Par exem-

ple, la Tierce majeure, qui nous e: rellement à la joie, nous imprime idées de fureur quand elle eſt trop Tierce mineure, qui nous porte à la à la douceur, nous attriſte lorſqu' foible.

Les habiles Muſiciens, contin Auteur, ſavent profiter à propos d rens effets des Intervalles, & font l'expreſſion qu'ils en tirent, l'altéra pourroit condamner.

Mais, dans ſa *Génération harmon* me M. Rameau tient un tout autre reproche ſa condeſcendance pour l' & détruiſant tout ce qu'il avoit vant, il donne une formule d'o proportionnelles entre les deux te tave, ſur laquelle formule, il ve toute la ſucceſſion du ſyſtême ch ſorte que ce ſyſtême réſultant d Tons parfaitement égaux, c'eſt u tous les Intervalles ſemblables qu més ſoient auſſi parfaitement é

Pour la pratique prenez, dit-i du Claveſſin qu'il vous plaira; a bord la Quinte juſte, puis din que rien: procédez ainſi d'une Q toujours en montant, c'eſt-à-d l'aigu, juſqu'à la derniere dont été le grave de la premiere;

certain que le Claveſſin ſera bien d'accord.

Cette méthode que nous propoſe aujourd'hui M. Rameau, avoit déja été propoſée & abandonnée par le fameux Couperin. On la trouve auſſi tout au long dans le P. Merſenne, qui en fait Auteur un nomme Gallé, & qui a même pris la peine de calculer les onze moyennes proportionnelles dont M. Rameau nous donne la formule algébrique.

Malgré l'air ſcientifique de cette formule, il ne paroît pas que la pratique qui en réſulte ait été juſqu'ici goûtée des Muſiciens ni des Facteurs. Les premiers ne peuvent ſe réſoudre à ſe priver de l'énergique variété qu'ils trouvent dans les diverſes affections des Tons qu'occaſionne le *Tempérament* établi. M. Rameau leur dit en vain qu'ils ſe trompent, que la variété ſe trouve dans l'entrelacement des Modes ou dans les divers Degrés des Toniques, & nullement dans l'altération des Intervalles; le Muſicien répond que l'un n'exclut pas l'autre, qu'il ne ſe tient pas convaincu par une aſſertion, & que les diverſes affections des Tons ne ſont nullement proportionnelles aux différens Degrés de leurs finales. Car, diſent-ils, quoiqu'il n'y ait qu'un ſémi-Ton de diſtance entre la finale de *re* & celle de *mi* Bémol, comme entre la finale de *la* & celle de *ſi* Bémol; cependant la même Muſique nous affectera très-différemment en A *la mi re* qu'en B *fa*, & en D *ſol re* qu'en E *la fa*; & l'oreille at-

tentive du Musicien ne s'y tromp
quand même le Ton général sero
baissé d'un sémi-Ton & plus ; pre
que la variété vient d'ailleurs que
différente élévation de la Tonique

A l'egard des Facteurs, ils tro
Clavessin accordé de cette manier
aussi bien d'accord que l'assure M.
Tierces majeures leur paroissent d
quantes, & quand on leur dit qu'i
se faire à l'altération des Tierces e
toient faits ci-devant à celle des
repliquent qu'ils ne conçoivent
l'Orgue pourra se faire à supprin
mens qu'on y entend par cette m
corder, ou comment l'oreille cess
offensée. Puisque par la nature de
ces la Quinte peut être plus altéré
ce sans choquer l'oreille & sans fa
mens, n'est-il pas convenable de
tion du côté où elle est le moins
de laisser plus justes, par préféren
valles qu'on ne peut altérer sans
cordans ?

Le P. Mersenne assuroit qu'on
tems que les premiers qui pratiq
Clavier les sémi-Tons, qu'il app
corderent d'abord toutes les Quin
selon l'Accord égal proposé par
mais que leur oreille ne pouvant

cordance des Tierces majeures néceſſairement trop fortes, ils tempérerent l'Accord en affoibliſſant les premieres Quintes pour baiſſer les Tierces majeures. Il paroît donc que s'accoutumer à cette maniere d'Accord n'eſt pas, pour une oreille exercée & ſenſible, une habitude aiſée à prendre.

Au reſte, je ne puis m'empêcher de rappeller ici ce que j'ai dit au mot CONSONNANCE, ſur la raiſon du plaiſir que les Conſonnances font à l'oreille, tirée de la ſimplicité des rapports. Le rapport d'une Quinte tempérée ſelon la méthode de M. Rameau eſt celui-ci $\frac{\sqrt[4]{80} \times \sqrt[3]{\sqrt[4]{81}}}{120}$. Ce rapport cependant plaît à l'oreille ; je demande ſi c'eſt par ſa ſimplicité ?

TEMS. Meſure du Son, quant à la durée.

Une ſucceſſion de Sons, quelque bien dirigée qu'elle puiſſe être dans ſa marche, dans ſes Degrés du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave, ne produit, pour ainſi dire, que des effets indéterminés. Ce ſont les durées relatives & proportionnelles de ces mêmes Sons qui fixent le vrai caractere d'une Muſique, & lui donnent ſa plus grande énergie. Le *Tems* eſt l'ame du Chant ; les Airs dont la meſure eſt lente, nous attriſtent naturellement ; mais un Air gai, vif & bien cadencé nous excite à la joie, & à peine les pieds peuvent-ils ſe retenir de danſer. Otez la Meſure, détruiſez la proportion des *Tems*, les

les mêmes Airs que cette pro
doit agréables, restés sans ch
deviendront incapables de pl
Le *Tems*, au contraire, a sa
elle dépend de lui seul, &
la diversité des Sons. Le Ta
fre un exemple, grossier to
parfait, parce que le Son ne

On considere le *Tems* en
rapport au mouvement gér
dans ce sens, on dit qu'il
(Voyez MESURE, MOUVEM
parties aliquotes de chaque
se marquent par des mouv
du pied & qu'on appelle
Tems; ou enfin selon la v
que Note. (Voyez VALEU

J'ai suffisamment parlé
des *Tems* de la Musique G
parler ici des *Tems* de la M

Nos anciens Musiciens
deux especes de Mesures
trois *Tems*, qu'ils appello
l'autre à deux, qu'ils tr
parfaite, & ils appelloient
lations, les signes qu'i
pour déterminer l'une ou
Ces signes ne servoient
comme ils sont aujourd
aussi la valeur relative d

déja pu voir aux mots *Mode* & *Prolation*, par rapport à la Maxime, à la Longue & à la sémi-Breve. A l'égard de la Breve, la maniere de la diviser étoit ce qu'ils appelloient plus précisément *Tems*, & ce *Tems* étoit parfait ou imparfait.

Quand le *Tems* étoit parfait, la Breve ou Quarrée valoit trois Rondes ou sémi-Breves ; & ils indiquoient cela par un cercle entier, barré ou non barré, & quelquefois encore par ce chiffre composé $\frac{3}{1}$.

Quand le *Tems* étoit imparfait, la Breve ne valoit que deux Rondes ; & cela se marquoit par un demi-cercle ou C. Quelquefois ils tournoient le C à rebours ; & cela marquoit une diminution de moitié sur la valeur de chaque Note. Nous indiquons aujourd'hui la même chose en barrant le C, ₵. Quelques-uns ont aussi appellé *Tems mineur* cette Mesure du C barré où les Notes ne durent que la moitié de leur valeur ordinaire, & *Tems majeur* celle du C plein ou de la Mesure ordinaire à quatre *Tems*.

Nous avons bien retenu la Mesure Triple des anciens de même que la double ; mais par la plus étrange bizarrerie de leurs deux manieres de diviser les Notes, nous n'avons retenu que la sous-double, quoique nous n'ayions pas moins besoin de l'autre ; de sorte que, pour diviser une Mesure ou un *Tems* en trois parties égales, les signes nous manquent, & à peine fait-on

Nous avons ajouté aux anciennes Musiques une combinaison de *Tems*, qui est la Mesure à quatre; mais comme elle se peut toujours résoudre en deux Mesures à deux, on peut dire que nous n'avons absolument que deux *Tems* & trois *Tems* pour parties aliquotes de toutes nos différentes Mesures.

Il y a autant de différentes valeurs de *Tems* qu'il y a de sortes de Mesures & de modifications de Mouvement. Mais quand une fois la Mesure & le Mouvement sont déterminés, toutes les Mesures doivent être parfaitement égales, & tous les *Tems* de chaque Mesure parfaitement égaux entr'eux. Or, pour rendre sensible cette égalité, on frappe chaque Mesure & l'on marque chaque *Tems* par un mouvement de la main ou du pied, & sur ces mouvemens on regle exactement les différentes valeurs des Notes, selon le caractere de la Mesure. C'est une chose étonnante de voir avec quelle précision l'on vient à bout à l'aide d'un peu d'habitude, de marquer & de suivre tous les *Tems* avec une si parfaite égalité, qu'il n'y a point de pendule qui surpasse en justesse la main ou le pied d'un bon Musicien, & qu'enfin le sentiment seul de cette égalité suffit pour le guider & supplée à tout mouvement sensible; en sorte que dans un

Concert chacun ſuit la même Meſure avec la derniere préciſion, ſans qu'un autre la marque & ſans la marquer ſoi-même.

Des divers *Tems* d'une Meſure, il y en a de plus ſenſibles, de plus marqués que d'autres, quoique de valeurs égales. Le *Tems* qui marque davantage s'appelle *Tems fort ;* celui qui marque moins s'appelle *Tems foible :* c'eſt ce que M. Rameau, dans ſon *Traité d'Harmonie*, appelle *Tems bon* & *Tems mauvais.* Les *Tems forts* ſont, le premier dans la Meſure à deux *Tems ;* le premier & le troiſieme, dans les Meſures à trois & quatre. A l'égard du ſecond *Tems*, il eſt toujours foible dans toutes les Meſures, & il en eſt de même du quatrieme dans la Meſure à quatre *Tems.*

Si l'on ſubdiviſe chaque *Tems* en deux autres parties égales, qu'on peut encore appeller *Tems* ou *demi-Tems*, on aura derechef *Tems fort* pour la premiere moitié, *Tems foible* pour la ſeconde, & il n'y a point de partie d'un *Tems* qu'on ne puiſſe ſubdiviſer de la même maniere. Toute Note qui commence ſur le *Tems foible* & finit ſur le *Tems fort* eſt une Note à *contre-Tems ;* & parce qu'elle heurte & choque en quelque façon la Meſure, on l'appelle *Syncope.* (Voyez SYNCOPE.)

Ces obſervations ſont néceſſaires pour apprendre à bien traiter les Diſſonnances. Car toute Diſſonnance bien préparée doit l'être ſur le *Tems*

foible, & frappée sur le *Tems fo*
pendant dans des suites de Cade
cette regle, quoiqu'applicable à
sonnance, ne l'est pas égaleme
(Voyez DISSONNANCE, PRÉPAR

TENDREMENT. Cet adverbe
d'un Air indique un Mouvemen
des Sons filés gracieusement &
expression tendre & touchante.
servent du mot *Amoroso* pour e
près la même chose: mais le car
moroso a plus d'accent, & respire
de moins fade & de plus passionr

TENEDIUS. Sorte de Nome pc
dans l'ancienne Musique des Grec

TENEUR, *s.f.* Terme de Plain-Cl
que dans la Psalmodie la partie qui
la fin de l'Intonation jusqu'à la M
depuis la Médiation jusqu'à la Termi
Teneur, qu'on peut appeller la D
la Psalmodie, est presque toujours
Ton.

TENOR. (Voyez TAILLE.) Dans l
cemens du Contre-point, on donnoi
Tenor à la Partie la plus basse.

TENUE, *s.f.* Son soutenu par un
rant deux ou plusieurs Mesures, tand
tres Parties travaillent. (Voyez MESU
VAILLER.) Il arrive quelquefois, mais
que toutes les Parties font des Tenues

& alors il ne faut pas que la *Tenue* soit si longue que le sentiment de la Mesure s'y laisse oublier,

TETE. La *Tête* ou le corps d'une Note est cette partie qui en détermine la position, & à laquelle tient la Queue quand elle en a une. (Voyez QUEUE.)

Avant l'invention de l'imprimerie les Notes n'avoient que des *Têtes* noires : car la plupart des Notes étant quarrées, il eût été trop long de les faire blanches en écrivant. Dans l'impression l'on forma des *Têtes* de Notes blanches, c'est-à-dire, vuides dans le milieu. Aujourd'hui les unes & les autres sont en usage, &, tout le reste égal, une *Tête* blanche marque toujours une valeur double de celle d'une *Tête* noire. (Voyez NOTES, VALEUR DES NOTES.)

TÉTRACORDE, *s. m.* C'étoit, dans la Musique ancienne, un ordre ou systême particulier de Sons dont les Cordes extrêmes sonnoient la Quarte. Ce systême s'appelloit *Tétracorde*, parce que les Sons qui le composoient, étoient ordinairement au nombre de quatre; ce qui pourtant n'étoit pas toujours vrai.

Nicomaque, au rapport de Boèce, dit que la Musique dans sa premiere simplicité n'avoit que quatre Sons ou Cordes dont les deux extrêmes sonnoient le Diapason entr'elles, tandis que les deux moyennes distantes d'un *Ton* l'une de l'autre, sonnoient chacune la Quarte avec l'extrê-

me dont elle étoit la plus proche, & la Quinte avec celle dont elle étoit la plus éloignée. Il appelle cela le *Tétracorde* de Mercure, du nom de celui qu'on en disoit l'inventeur.

Boèce dit encore qu'après l'addition de trois Cordes faites par différens Auteurs, Lychaon Samien en ajouta une huitieme qu'il plaça entre la Trite & la Paramèse, qui étoient auparavant la même Corde; ce qui rendit l'Octacorde complet & composé de deux *Tétracordes* disjoints, de conjoints qu'ils étoient auparavant dans l'Eptacorde.

J'ai consulté l'ouvrage de Nicomaque, & il me semble qu'il ne dit point cela. Il dit, au contraire, que Pythagore ayant remarqué que bien que le Son moyen des deux *Tétracordes* conjoints sonnât la Consonnance de la Quarte avec chacun des extrêmes, ces extrêmes comparés entr'eux étoient toutefois dissonnans: il inséra entre les deux *Tétracordes* une huitieme Corde, qui, les divisant par un Ton d'Intervalle, substitua le Diapason ou l'Octave à la Septieme entre leurs extrêmes, & produisit encore une nouvelle Consonnance entre chacune des deux Cordes moyennes & l'extrême qui lui étoit opposée.

Sur la maniere dont se fit cette addition, Nicomaque & Boèce sont tous deux également embrouillés, & non contens de se contredire entr'eux, chacun d'eux se contredit encore lui-

même. (Voyez SYSTEME, TRITE, PARAMESE.)

Si l'on avoit égard à ce que disent Boèce & d'autres plus anciens écrivains, on ne pourroit donner de bornes fixes à l'étendue du *Tétracorde*: mais soit que l'on compte ou que l'on pese les voix, on trouvera que la définition la plus exacte est celle du vieux Bacchius, & c'est aussi celle que j'ai préférée.

En effet, cet Intervalle de Quarte est essentiel au *Tétracorde*; c'est pourquoi les Sons extrêmes qui forment cet Intervalle sont appellés *immuables* ou *fixes* par les Anciens, au lieu qu'ils appellent *mobiles* ou *changeans* les Sons moyens, parce qu'ils peuvent s'accorder de plusieurs manieres.

Au contraire le nombre de quatre Cordes d'où le *Tétracorde* a pris son nom, lui est si peu essentiel, qu'on voit, dans l'ancienne Musique, des *Tétracordes* qui n'en avoient que trois. Tels furent, durant un tems, les *Tétracordes* enharmoniques. Tel étoit, selon Meibomius, le second *Tétracorde* du système ancien, avant qu'on y eût inséré une nouvelle Corde.

Quant au premier *Tétracorde*, il étoit certainement complet avant Pythagore, ainsi qu'on le voit dans le Pythagoricien Nicomaque; ce qui n'empêche pas M. Rameau d'affirmer que, selon le rapport unanime, Pythagore trouva le *Ton*, le Diton, le sémi-Ton, & que du tout il forma le *Tétracorde* Diatonique; (notez que cela

ſeroit un Pentacorde :) au lieu de dire que Pythagore trouva ſeulement les raiſons de ces Intervalles, leſquels, ſelon un rapport plus unanime, étoient connus long-tems avant lui.

Les *Tétracordes* ne reſterent pas long-tems bornés au nombre de deux; il s'en forma bientôt un troiſieme, puis un quatrieme; nombre auquel le ſyſtème des Grecs demeura fixé.

Tous ces *Tétracordes* étoient conjoints; c'eſt-à-dire, que la derniere Corde du premier ſervoit toujours de premiere Corde au ſecond, & ainſi de ſuite, excepté un ſeul lieu à l'aigu ou au grave du troiſieme *Tétracorde*, où il y avoit *Disjonction*, laquelle (voyez ce mot) mettoit un Ton d'Intervalle entre la plus haute Corde du *Tétracorde* inférieur & la plus baſſe du *Tétracorde* ſupérieur. (Voyez SYNAPHE, DIAZEUXIS.) Or, comme cette Disjonction du troiſieme *Tétracorde* ſe faiſoit tantôt avec le ſecond, tantôt avec le quatrieme, cela fit approprier à ce troiſieme *Tétracorde* un nom particulier pour chacun de ces deux cas. De ſorte que, quoiqu'il n'y eût proprement que quatre *Tétracordes*, il y avoit pourtant cinq dénominations. (Voyez *Pl.* H *Fig.* 2.)

Voici les noms de ces *Tétracordes*. Le plus grave des quatre, & qui ſe trouvoit placé un Ton au-deſſus de la Corde Proslambanomène, s'appelloit le *Tétracorde-Hypaton*, ou des princi-

pales ; le fecond en montant, lequel étoit toujours conjoint au premier, s'appelloit le *Tétracorde-Méfon* , ou des moyennes ; le troifieme, quand il étoit conjoint au fecond & féparé du quatrieme, s'appelloit le *Tétracorde-Synnéménon*, ou des Conjointes ; mais quand il étoit féparé du fecond & conjoint au quatrieme, alors ce troifieme *Tétracorde* prenoit le nom de *Diézeugménon*, ou des Divifées. Enfin, le quatrieme s'appelloit le *Tétracorde-Hyperboléon*, ou des excellentes. L'Arétin ajouta à ce fyftême un cinquieme *Tétracorde* que Meibomius prétend qu'il ne fit que rétablir. Quoi qu'il en foit, les fyftêmes particuliers des *Tétracordes* firent enfin place à celui de l'Octave qui les fournit tous.

Les deux Cordes extrêmes de chacun de ces *Tétracordes* étoient appellées *immuables*, parce que leur Accord ne changeoit jamais ; mais ils contenoient auffi chacun deux Cordes moyennes, qui, bien qu'accordées femblablement dans tous les *Tétracordes*, étoient pourtant fujettes, comme je l'ai dit, à être hauffées ou baiffées felon le Genre & même felon l'efpece du Genre ; ce qui fe faifoit dans tous les *Tétracordes* également : c'eft pour cela que ces Cordes étoient appellées *mobiles*.

Il y avoit fix efpeces principales d'Accord, felon les Ariftoxéniens ; favoir, deux pour le Genre Diatonique, trois pour le Chromatique ;

& une ſeulement pour l'Enharmonique. (Voyez ces mots.) Ptolomée réduit ces ſix eſpeces à cinq. (Voyez *Pl.* M *Fig.* 5.)

Ces diverſes eſpeces ramenées à la pratique la plus commune, n'en formoient que trois, une par Genre.

I. L'Accord Diatonique ordinaire du *Tétracorde* formoit trois Intervalles, dont le premier étoit toujours d'un ſémi-Ton, & les deux autres d'un *Ton* chacun, de cette maniere : *mi*, *fa*, *ſol*, *la*.

Pour le Genre Chromatique, il falloit baiſſer d'un ſémi-Ton la troiſieme Corde, & l'on avoit deux ſémi-Tons conſécutifs, puis une Tierce mineure: *mi*, *fa*, *fa* Dièſe, *la*.

Enfin, pour le Genre Enharmonique, il falloit baiſſer les deux Cordes du milieu juſqu'à ce qu'on eût deux quarts de *Ton* conſécutifs, puis une Tierce majeure: *Mi*, *mi* demi-Dièſe, *fa*, *la*; ce qui donnoit entre le *mi* Dièſe & le *fa* un véritable Intervalle enharmonique.

Les Cordes ſemblables, quoiqu'elles ſe ſolfiaſſent par les mêmes ſyllabes, ne portoient pas les mêmes noms dans tous les *Tétracordes*, mais elles avoient dans les *Tétracordes* graves des dénominations différentes de celles qu'elles avoient dans les *Tétracordes* aigus. On trouvera toutes ces différentes dénominations dans la *Figure* 2 de la *Planche* H.

Les Cordes homologues, conſidérées comme

telles, portoient des noms génériques qui exprimoient le rapport de leur position dans leurs *Tétracordes* respectifs : ainsi l'on donnoit le nom de *Barypycni* aux premiers Sons de l'Intervalle serré ; c'est-à-dire, au Son le plus grave de chaque *Tétracorde*, de *Mésopycni* aux seconds ou moyens, d'*Oxypycni* aux troisiemes ou aigus, & d'*Apycni* à ceux qui ne touchoient d'aucun côté aux Intervalles serrés. (Voyez SYSTEME.)

Cette division du systême des Grecs par *Tétracordes* semblables, comme nous divisons le nôtre par Octaves semblablement divisées, prouve, ce me semble, que ce systême n'avoit été produit par aucun sentiment d'Harmonie, mais qu'ils avoient tâché d'y rendre par des Intervalles plus serrés les inflexions de voix que leur langue sonore & harmonieuse donnoit à leur récitation soutenue, & sur-tout à celle de leur Poésie, qui d'abord fut un véritable Chant ; de sorte que la Musique n'étoit alors que l'Accent de la parole & ne devint un Art séparé qu'après un long trait de tems. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'ils bornoient leurs divisions primitives à quatre Cordes, dont toutes les autres n'étoient que les Répliques, & qu'ils ne regardoient tous les autres *Tétracordes* que comme autant de répétitions du premier. D'où je conclus qu'il n'y a pas plus d'analogie entre leur systême & le nôtre qu'entre un *Tétracorde* & une Octave, & que la marche fondamentale à notre Mode, que

nous donnons pour baſe à leur ſyſtême, ne s'y rapporte en aucune façon.

1. Parce qu'un *Tétracorde* formoit pour eux un tout auſſi complet que le forme pour nous une Octave.

2. Parce qu'ils n'avoient que quatre ſyllabes pour ſolfier, au lieu que nous en avons ſept.

3. Parce que leurs *Tétracordes* étoient conjoints ou disjoints à volonté; ce qui marquoit leur entiere indépendance reſpective.

4. Enfin, parce que les diviſions y étoient exactement ſemblables dans chaque Genre, & ſe pratiquoient dans le même Mode; ce qui ne pouvoit ſe faire dans nos idées par aucune Modulation véritablement harmonique.

TÉTRADIAPASON. C'eſt le nom Grec de la quadruple Octave, qu'on appelle auſſi Vingt-neuvieme. Les Grecs ne connoiſſoient que le nom de cet Intervalle; car leur ſyſtême de Muſique n'y arrivoit pas. (Voyez SYSTEME.)

TÉTRATONON. C'eſt le nom Grec d'un Intervalle de quatre *Tons*, qu'on appelle aujourd'hui *Quinte-ſuperflue*. (Voyez QUINTE.)

TEXTE. C'eſt le Poëme, ou ce ſont les paroles qu'on met en Muſique. Mais ce mot eſt vieilli dans ce ſens, & l'on ne dit plus le *Texte* chez les Muſiciens; on dit les paroles. (Voyez PAROLES.)

THÉ. L'une des quatre ſyllabes dont les Grecs ſe ſervoient pour ſolfier. (Voyez SOLFIER.)

THE'SIS, *f. f.* Abaissement ou position. C'est ainsi qu'on appelloit autrefois le Tems fort ou le frappé de la Mesure.

THO'. L'une des quatre syllabes dont les Grecs se servoient pour solfier. (Voyez SOLFIER.)

TIERCE. La derniere des Consonnances simples & directes dans l'ordre de leur génération, & la premiere des deux Consonnances imparfaites. (Voyez CONSONNANCE.) Comme les Grecs ne l'admettoient pas pour Consonnante, elle n'avoit point, parmi eux, de nom générique ; mais elle prenoit seulement le nom de l'Intervalle plus ou moins grand, dont elle étoit formée. Nous l'appellons *Tierce*, parce que son Intervalle est toujours composé de deux Degrés ou de trois Sons Diatoniques. A ne considérer les *Tierces* que dans ce dernier sens, c'est-à-dire, par leurs Degrés, on en trouve de quatre sortes; deux Consonnantes & deux Dissonnantes.

Les Consonnantes sont: 1°. La *Tierce majeure* que les Grecs appelloient *Diton*, composée de deux *Tons*, comme d'*ut* à *mi*. Son rapport est de 4 à 5. 2°. La *Tierce mineure* appellée par les Grecs *Hémiditon*, & composée d'un *Ton* & demi, comme *mi sol*. Son rapport est de 5 à 6.

Les *Tierces* dissonnantes sont : 1°. La *Tierce diminuée*, composée de deux semi-Tons majeurs, comme *si re* Bémol, dont le rapport est

de 125 à 144. 2°. La *Tierce* superflue, composée de deux *Tons* & demi, comme *fa la* Dièse : son rapport est de 96 à 125.

Ce dernier Intervalle ne pouvant avoir lieu dans un même Mode ne s'emploie jamais, ni dans l'Harmonie, ni dans la Mélodie. Les Italiens pratiquent quelquefois, dans le Chant, la *Tierce* diminuée, mais elle n'a lieu dans aucune Harmonie ; & voilà pourquoi l'Accord de Sixte superflue ne se renverse pas.

Les *Tierces* consonnantes sont l'ame de l'Harmonie, sur-tout la *Tierce* majeure, qui est sonore & brillante : la *Tierce* mineure est plus tendre & plus triste ; elle a beaucoup de douceur quand l'Intervalle en est redoublé ; c'est-à-dire, qu'elle fait la Dixieme. En général les *Tierces* veulent être portées dans le haut ; dans le bas elles sont sourdes & peu harmonieuses : c'est pourquoi jamais *Duo* de Basses n'a fait un bon effet.

Nos anciens Musiciens avoient, sur les *Tierces*, des loix presqu'aussi séveres que sur les Quintes. Il étoit défendu d'en faire deux de suite, même d'especes différentes, sur-tout par mouvemens semblables. Aujourd'hui qu'on a généralisé par les bonnes loix du Mode les regles particulieres des Accords, on fait sans faute, par mouvemens semblables ou contraires, par Degrés conjoints ou disjoints, autant de *Tierces* majeures ou mineures consécutives que la Modulation en peut comporter, & l'on a des *Duo*

fort agréables qui, du commencement à la fin, ne procedent que par *Tierces*.

Quoique la *Tierce* entre dans la plupart des Accords, elle ne donne son nom à aucun, si ce n'est à celui que quelques-uns appellent Accord de *Tierce-Quarte*, & que nous connoissons plus communément sous le nom de Petite-Sixte. (Voyez ACCORD, SIXTE.)

TIERCE *de Picardie*. Les Musiciens appellent ainsi, par plaisanterie, la *Tierce* majeure donnée, au lieu de la mineure, à la finale d'un morceau composé en Mode mineur. Comme l'Accord parfait majeur est plus harmonieux que le mineur, on se faisoit autrefois une loi de finir toujours sur ce premier; mais cette finale, bien qu'harmonieuse, avoit quelque chose de niais & de mal-chantant qui l'a fait abandonner. On finit toujours aujourd'hui par l'Accord qui convient au Mode de la Piece, si ce n'est lorsqu'on veut passer du mineur au majeur: car alors la finale du premier Mode porte élégamment la *Tierce* majeure pour annoncer le second.

Tierce de Picardie; parce que l'usage de cette finale est resté plus long-tems dans la Musique d'Eglise, &, par conséquent en Picardie, où il y a Musique dans un grand nombre de Cathédrales, & d'autres Eglises.

TIMBRE. (Voyez TYMBRE.)

TIRADE, *s. f.* Lorsque deux Notes sont séparées par un Intervalle disjoint, & qu'on remplit cet

cet Intervalle de toutes ses Notes diatoniques, cela s'appelle une *Tirade*. La *Tirade* differe de la Fusée, en ce que les Sons intermédiaires qui lient les deux extrêmités de la Fusée sont très-rapides, & ne sont pas sensibles dans la Mesure; au lieu que ceux de la *Tirade*, ayant une valeur sensible, peuvent être lents & même inégaux.

Les Anciens nommoient en Grec ἀγωγὶς, & en Latin *ductus*, ce que nous appellons aujourd'hui *Tirade*; & ils en distinguoient de trois sortes. 1°. Si les Sons se suivoient en montant, ils appelloient cela εὐθεῖα, *ductus rectus*. 2°. S'ils se suivoient en descendant, c'étoit ανακάμπτουσα, *ductus revertens*. 3°. Que si, après avoir monté par Bémol, ils redescendoient par Béquarre, ou réciproquement; cela s'appelloit περιφερὴς, *ductus circumcurrens*. (Voyez EUTHIA, ANACAMPTOS, PE'RIPHERES.)

On auroit beaucoup à faire aujourd'hui que la Musique est si travaillée, si l'on vouloit donner des noms à tous ses différens passages.

TON. Ce mot a plusieurs sens en Musique.

1°. Il se prend d'abord pour un Intervalle qui caractérise le Systême & le Genre Diatonique. Dans cette acception il y a deux sortes de *Tons*; savoir, le *Ton majeur*, dont le rapport est de 8 à 9, & qui résulte de la différence de la Quarte à la Quinte; & le *Ton mineur*, dont le rapport est de 9 à 10, & qui résulte de la différence de la Tierce mineure à la Quarte.

La génération du *Ton* majeur & celle du *Ton* mineur se trouvent également à la deuxieme Quinte *re* commençant par *ut* : car la quantité dont ce *re* surpasse l'Octave du premier *ut* est justement dans le rapport de 8 à 9, & celle dont ce même *re* est surpassé par *mi*, Tierce majeure de cette Octave, est dans le rapport de 9 à 10.

2°. On appelle *Ton* le degré d'élévation que prennent les Voix ou sur lequel sont montés les Instrumens, pour exécuter la Musique. C'est en ce sens qu'on dit, dans un Concert, que le *Ton* est trop haut ou trop bas. Dans les Eglises il y a le *Ton* du Chœur pour le Plain-Chant. Il y a, pour la Musique, *Ton* de Chapelle & *Ton* d'Opéra. Ce dernier n'a rien de fixe; mais en France il est ordinairement plus bas que l'autre.

3°. On donne encore le même nom à un Instrument qui sert à donner le *Ton* de l'Accord à tout un Orchestre. Cet Instrument, que quelques-uns appellent aussi Choriste, est un sifflet, qui, au moyen d'une espece de piston gradué, par lequel on allonge ou raccourcit le tuyau à volonté, donne toujours à-peu-près le même Son sous la même division. Mais cet à-peu-près, qui dépend des variations de l'air, empêche qu'on ne puisse s'assurer d'un Son fixe qui soit toujours exactement le même. Peut-être, depuis qu'il existe de la Musique, n'a-t-on jamais concerté deux fois sur le même *Ton*. M. Diderot a don-

né, dans ses principes d'Acoustique, les moyens de fixer le *Ton* avec beaucoup plus de précision, en remédiant aux effets des variations de l'air.

4°. Enfin, *Ton* se prend pour une regle de Modulation relative à une Note ou Corde principale qu'on appelle *Tonique*. (Voyez TONIQUE.)

Sur les *Tons* des anciens, voyez MODE.

Comme notre système moderne est composé de douze Cordes ou Sons différens, chacun de ces Sons peut servir de fondement à un *Ton*, c'est-à-dire en être la Tonique. Ce sont déja douze *Tons* ; & comme le Mode majeur & le Mode mineur sont applicables à chaque *Ton*, ce sont vingt-quatre Modulations dont notre Musique est susceptible sur ces douze *Tons*. (Voyez MODULATION.)

Ces *Tons* different entr'eux par les divers degrés d'élévation entre le grave & l'aigu qu'occupent les Toniques. Ils different encore par les diverses altérations des Sons & des Intervalles produites en chaque *Ton* par le tempérament ; de sorte que, sur un Clavessin bien d'accord, une oreille exercée reconnoît sans peine un *Ton* quelconque dont on lui fait entendre la Modulation ; & ces *Tons* se reconnoissent également sur des Clavessins accordés plus haut ou plus bas les uns que les autres : ce qui montre que cette connoissance vient du moins autant des diverses modifications que chaque *Ton* reçoit de l'Accord

total, que du degré d'élévation que la Tonique occupe dans le Clavier.

De-là naît une source de variétés & de beautés dans la Modulation. De-là naît une diversité & une énergie admirable dans l'expression. De-là naît enfin la faculté d'exciter des sentimens différens avec des Accords semblables frappés en différens *Tons*. Faut-il du majestueux, du grave? L'F *ut fa*, & les *Tons* majeurs par Bémol l'exprimeront noblement. Faut-il du gai, du brillant? Prenez A *mi la*, D *la re*, les *Tons* majeurs par Dièses. Faut-il du touchant, du tendre? Prenez les *Tons* mineurs par Bémol. C *sol ut* mineur porte la tendresse dans l'ame; F *ut fa* mineur va jusqu'au lugubre & à la douleur. En un mot, chaque *Ton*, chaque Mode a son expression propre qu'il faut savoir connoître, & c'est-là un des moyens qui rendent un habile Compositeur maître, en quelque maniere, des affections de ceux qui l'écoutent: c'est une espece d'équivalent aux Modes anciens, quoique fort éloigné de leur variété & de leur énergie.

C'est pourtant de cette agréable & riche diversité que M. Rameau voudroit priver la Musique, en ramenant une égalité & une monotonie entiere dans l'Harmonie de chaque Mode, par sa regle du Tempérament; regle déja si souvent proposée & abandonnée avant lui. Selon cet Auteur, toute l'Harmonie en seroit plus parfaite. Il est certain, cependant, qu'on ne peut rien

gagner en ceci d'un côté, qu'on ne perde autant de l'autre; & quand on ſuppoſeroit, (ce qui n'eſt pas) que l'Harmonie en général en ſeroit plus pure, cela dédommageroit-il de ce qu'on y perdroit du côté de l'expreſſion ? (Voyez TEMPÉRAMENT.)

TON DU QUART. C'eſt ainſi que les Organiſtes & Muſiciens d'Egliſe ont appellé le Plagal du Mode mineur qui s'arrête & finit ſur la Dominante au lieu de tomber ſur la Tonique. Ce nom de *Ton du Quart* lui vient de ce que telle eſt ſpécialement la Modulation du quatrieme *Ton* dans le Plain-Chant.

TONS DE L'EGLISE. Ce ſont des manieres de Moduler le Plain-Chant ſur telle ou telle finale priſe dans le nombre preſcrit, en ſuivant certaines regles admiſes dans toutes les Egliſes où l'on pratique le Chant Grégorien.

On compte huit *Tons* réguliers, dont quatre authentiques ou principaux, & quatre Plagaux ou Collatéraux. On appelle *Tons* authentiques ceux où la Tonique occupe à-peu-près le plus bas Degré du Chant; mais ſi le Chant deſcend juſqu'à trois Degrés plus bas que la Tonique, alors le *Ton* eſt Plagal.

Les quatre *Tons* authentiques ont leurs finales à un Degré l'une de l'autre ſelon l'ordre de ces quatre Notes, *re mi fa ſol.* Ainſi le premier de ces *Tons* répondant au Mode Dorien des Grecs, le ſecond répond au Phrygien, le troi-

ſieme à l'Eolien, (& non pas au Lydien, comme diſent les Symphoniaſtes) & le dernier au Mixolydien. C'eſt Saint Miroclet, Evêque de Milan, ou, ſelon d'autres, Saint Ambroiſe, qui, vers l'an 370, choiſit ces quatre *Tons* pour en compoſer le Chant de l'Egliſe de Milan; & c'eſt, à ce qu'on dit, le choix & l'approbation de ces deux Evêques, qui ont fait donner à ces quatre *Tons* le nom d'Authentiques.

Comme les Sons, employés dans ces quatre *Tons*, n'occupoient pas tout le Diſdiapaſon ou les quinze Cordes de l'ancien Syſtème, Saint Grégoire forma le projet de les employer tous par l'addition de quatre nouveaux *Tons* qu'on appelle Plagaux, leſquels ayant les mêmes Diapaſons que les précédens, mais leur finale plus élevée d'une Quarte, reviennent proprement à l'Hyper-Dorien, à l'Hyper-Phrygien, à l'Hyper-Eolien, & à l'Hyper-Mixolydien. D'autres attribuent à Gui d'Arezzo l'invention de ce dernier.

C'eſt de-là que les quatre *Tons* Authentiques ont chacun un Plagal pour collatéral ou ſupplément; de ſorte qu'après le premier *Ton*, qui eſt Authentique, vient le ſecond *Ton*, qui eſt ſon Plagal; le troiſieme Authentique, le quatrieme Plagal, & ainſi de ſuite. Ce qui fait que les Modes ou *Tons* Authentiques s'appellent auſſi impairs, & les Plagaux pairs, eu égard à leur place dans l'ordre des *Tons*.

Le diſcernement des *Tons* Authentiques ou

Plagaux eſt indiſpenſable à celui qui donne le *Ton* du Chœur ; car ſi le Chant eſt dans un *Ton* Plagal, il doit prendre la finale à-peu-près dans le *Medium* de la Voix ; & ſi le *Ton* eſt Authentique, il doit la prendre dans le bas. Faute de cette obſervation, l'on expoſe les Voix à ſe forcer ou à n'être pas entendues.

Il y a encore des *Tons* qu'on appelle *Mixtes*, c'eſt-à-dire, mêlés de l'Authente & du Plagal, ou qui ſont en partie principaux & en partie collatéraux ; on les appelle auſſi *Tons* ou Modes communs. En ces cas, le nom numéral ou la dénomination du *Ton* ſe prend de celui des deux qui domine, ou qui ſe fait ſentir le plus, ſurtout à la fin de la Piece.

Quelquefois on fait dans un *Ton* des tranſpoſitions à la Quinte : ainſi, au lieu de *re* dans le premier *Ton*, l'on aura *la* pour finale, *ſi* pour *mi*, *ut* pour *fa*, & ainſi de ſuite. Mais ſi l'ordre & la Modulation ne change pas, le *Ton* ne change pas non plus, quoique pour la commodité des Voix la finale ſoit tranſpoſée. Ce ſont des obſervations à faire pour le Chantre ou l'Organiſte qui donne l'Intonation.

Pour approprier, autant qu'il eſt poſſible, l'étendue de tous ces *Tons* à celle d'une ſeule Voix, les Organiſtes ont cherché les *Tons* de la Muſique les plus correſpondans à ceux-là. Voici ceux qu'ils ont établis.

Premier Ton. . . .	*Re* mineur.
Second Ton. . . .	*Sol* mineur.
Troisieme Ton. . . .	*La* mineur ou *Sol*.
Quatrieme Ton. . .	*La* mineur, finissant sur la Dominante.
Cinquieme Ton. . . .	*Ut* majeur ou *Re*.
Sixieme Ton. . . .	*Fa* majeur.
Septieme Ton. . . .	*Re* majeur.
Huitieme Ton. .	*Sol* majeur, en faisant sentir le Ton d'*Ut*.

On auroit pu réduire ces huit *Tons* encore à une moindre étendue, en mettant à l'Unisson la plus haute Note de chaque *Ton*, ou, si l'on veut, celle qu'on rebat le plus, & qui s'appelle, en terme de Plain-Chant, *Dominante* : mais comme on n'a pas trouvé que l'étendue de tous ces *Tons* ainsi réglés excédât celle de la voix humaine, on n'a pas jugé à propos de diminuer encore cette étendue par des Transpositions plus difficiles & moins harmonieuses que celles qui sont en usage.

Au reste, les *Tons de l'Eglise* ne sont point asservis aux loix des *Tons* de la Musique; il n'y est point question de Médiante ni de Note sensible, le Mode y est peu déterminé, & on y laisse les sémi-Tons où ils se trouvent dans l'ordre naturel de l'Echelle; pourvu seulement qu'ils

ne produifent ni Triton ni Fauffe-Quinte fur la Tonique.

TONIQUE, *f. f.* Nom de la Corde principale fur laquelle le Ton eft établi. Tous les Airs finiffent communément par cette Note, fur-tout à la Baffe. C'eft l'efpece de Tierce que porte la *Tonique*, qui détermine le Mode. Ainfi l'on peut compofer dans les deux Modes fur la même *Tonique*. Enfin, les Muficiens reconnoiffent cette propriété dans la *Tonique*, que l'Accord parfait n'appartient rigoureufement qu'à elle feule. Lorfqu'on frappe cet Accord fur une autre Note, ou quelque Diffonnance eft fous-entendue, ou cette Note devient *Tonique* pour le moment.

Par la méthode des Tranfpofitions, la *Tonique* porte le nom d'*ut* en Mode majeur, & de *la* en Mode mineur. (Voyez TON, MODE, GAMME, SOLFIER, TRANSPOSITION, CLEFS TRANSPOSÉES.)

Tonique eft auffi le nom donné par Ariftoxène à l'une des trois efpeces de Genre Chromatique dont il explique les divifions, & qui eft le Chromatique ordinaire des Grecs, procédant par deux femi-Tons confécutifs, puis une Tierce mineure. (Voyez GENRES.)

Tonique eft quelquefois adjectif. On dit Corde *tonique*, Note *tonique*, Accord *tonique*, Echo *tonique*, &c.

TOUS, & en Italien TUTTI. Ce mot s'écrit fouvent dans les Parties de Symphonie d'un

Concerto, après cet autre mot *Seul*, ou *Solo*; qui marque un Récit. Le mot *Tous* indique le lieu où finit ce Récit, & où reprend tout l'Orchestre.

Trait. Terme de Plain-Chant, marquant la Psalmodie d'un Pseaume ou de quelques versets de Pseaume, traînée ou allongée sur un Air lugubre qu'on substitue en quelques occasions aux Chants joyeux de l'*Alleluya* & des Proses. Le Chant des *Traits* doit être composé dans le second ou dans le huitieme Ton; les autres n'y sont pas propres.

Trait, *tractus*, est aussi le nom d'une ancienne figure de Note appellée autrement *Plique*. (Voyez Plique.)

Transition, *s. f.* C'est, dans le Chant, une maniere d'adoucir le saut d'un Intervalle disjoint en insérant des Sons diatoniques entre ceux qui forment cet Intervalle. La *Transition* est proprement une Tirade non notée: quelquefois aussi elle n'est qu'un Port-de-Voix, quand il s'agit seulement de rendre plus doux le passage d'un Degré diatonique. Ainsi, pour passer de l'*ut* au *re* avec plus de douceur, la *Transition* se prend sur l'*ut*.

Transition, dans l'Harmonie, est une marche fondamentale propre à changer de Genre ou de Ton d'une maniere sensible, réguliere, & quelquefois par des intermédiaires. Ainsi, dans le Genre Diatonique, quand la Basse marche de

maniere à exiger, dans les Parties, le passage d'un sémi-Ton mineur, c'est une *Transition* chromatique. (Voyez CHROMATIQUE.) Que si l'on passe d'un Ton dans un autre à la faveur d'un Accord de Septieme diminuée, c'est une *Transition* enharmonique. (Voyez ENHARMONIQUE.)

TRANSLATION. C'est, dans nos vieilles Musiques, le transport de la signification d'un Point à une Note séparée par d'autres Notes de ce même Point. (Voyez POINT.)

TRANSPOSER, *v. a. & n.* Ce mot a plusieurs sens en Musique.

On *Transpose* en exécutant, lorsqu'on transpose une Piece de Musique dans un autre Ton que celui où elle est écrite. (Voyez TRANSPOSITION.)

On *Transpose* en écrivant, lorsqu'on Note une Piece de Musique dans un autre Ton que celui où elle a été composée. Ce qui oblige non-seulement à changer la Position de toutes les Notes dans le même rapport, mais encore à armer la Clef différemment selon les regles prescrites à l'article *Clef transposée.*

Enfin l'on *transpose* en solfiant, lorsque, sans avoir égard au nom naturel des Notes, on leur en donne de relatifs au Ton, au Mode dans lequel on chante. (Voyez SOLFIER.)

TRANSPOSITION. Changement par lequel on transporte un Air ou une Piece de Musique d'un Ton à un autre.

Comme il n'y a que deux Modes dans notre Musique, Composer en tel ou tel Ton, n'est autre chose que fixer sur telle ou telle Tonique, celui de ces deux Modes qu'on a choisi. Mais comme l'ordre des Sons ne se trouve pas naturellement disposé sur toutes les Toniques, comme il devroit l'être pour y pouvoir établir un même Mode, on corrige ces différences par le moyen des Dièses ou des Bémols dont on arme la Clef, & qui transporte les deux sémi-Tons de la place où ils étoient, à celle où ils doivent être pour le Mode & le Ton dont il s'agit. (Voyez Clef transposée.)

Quand on veut donc transposer dans un Ton un Air composé dans un autre, il s'agit premiérement d'en élever ou abaisser la Tonique & toutes les Notes d'un ou de plusieurs Degrés, selon le Ton que l'on a choisi, puis d'armer la Clef comme l'exige l'analogie de ce nouveau Ton. Tout cela est égal pour les Voix: car en appellant toujours *ut* la Tonique du Mode majeur & *la* celle du Mode mineur, elles suivent toutes les affections du Mode, sans même y songer. (Voyez Solfier.) Mais ce n'est pas pour un Symphoniste une attention légere de jouer dans un Ton ce qui est noté dans un autre; car, quoiqu'il se guide par les Notes qu'il a sous les yeux, il faut que ses doigts en sonnent de toutes différentes, & qu'il les altere tout différemment selon la différente maniere

dont la Clef doit être armée pour le Ton noté, & pour le Ton transposé; de sorte que souvent il doit faire des Dièses où il voit des Bémols, & *vice versâ*, &c.

C'est, ce me semble, un grand avantage du Systême de l'Auteur de ce Dictionnaire de rendre la Musique notée également propre à tous les Tons en changeant une seule lettre. Cela fait qu'en quelque Ton qu'on transpose, les Instrumens qui exécutent, n'ont d'autre difficulté que celle de jouer la Note, sans avoir jamais l'embarras de la *Transposition*. (Voyez NOTES.)

TRAVAILLER, *v. n.* On dit qu'une Partie *travaille* quand elle fait beaucoup de Notes & de Diminutions, tandis que d'autres Parties font des Tenues & marchent plus posément.

TREIZIEME. Intervalle qui forme l'Octave de la Sixte ou la Sixte de l'Octave. Cet Intervalle s'appelle *Treizieme*, parce qu'il est formé de douze Degrés diatoniques, c'est-à-dire de treize Sons.

TREMBLEMENT, *s. m.* Agrément du Chant que les Italiens appellent *Trillo*, & qu'on désigne plus souvent en François, par le mot *Cadence*. (Voyez CADENCE.)

On employoit aussi jadis le terme de *Tremblement*, en Italien *Tremolo*, pour avertir ceux qui jouoient des Instrumens à Archet, de battre plusieurs fois la Note du même coup d'Archet, comme pour imiter le *Tremblant* de l'Orgue. Le

nom ni la chofe ne font plus en ufage aujourd'hui.

TRIADE HARMONIQUE, *f. f.* Ce terme en Mufique a deux fens différens. Dans le calcul, c'eft la proportion harmonique; dans la pratique, c'eft l'Accord parfait majeur qui réfulte de cette même proportion, & qui eft compofé d'un Son fondamental, de fa Tierce majeure, & de fa Quinte.

Triade, parce qu'elle eft compofée de trois termes.

Harmonique, parce qu'elle eft dans la proportion harmonique, & qu'elle eft la fource de toute Harmonie.

TRIHEMITON. C'eft le nom que donnoient les Grecs à l'Intervalle que nous appellons Tierce mineure; ils l'appelloient auffi quelquefois *Hémiditon*. (Voyez HEMI ou SEMI.)

TRILL ou Tremblement. (Voyez CADENCE.)

TRIMELES. Sorte de Nome pour les Flûtes dans l'ancienne Mufique des Grecs.

TRIMERES. Nome qui s'exécutoit en trois Modes confécutifs; favoir, le Phrygien, le Dorien, & le Lydien. Les uns attribuent l'invention de ce Nome compofé à Sacadas Argien, & d'autres à Clonas Thégéate.

TRIO. En Italien *Terzetto*. Mufique à trois Parties principales ou récitantes. Cette efpece de Compofition paffe pour la plus excellente, & doit être auffi la plus réguliere de toutes.

Outre les regles générales du Contre-Point, il y en a pour le *Trio* de plus rigoureuſes dont la parfaite obſervation tend à produire la plus agréable de toutes les Harmonies. Ces regles découlent toutes de ce principe, que l'Accord parfait étant compoſé de trois Sons différens, il faut dans chaque Accord, pour remplir l'Harmonie, diſtribuer ces trois Sons, autant qu'il ſe peut, aux trois Parties du *Trio*. A l'égard des Diſſonnances, comme on ne les doit jamais doubler, & que leur Accord eſt compoſé de plus de trois Sons; c'eſt encore une plus grande néceſſité de les diverſifier, & de bien choiſir, outre la Diſſonnance, les Sons qui doivent, par préférence, l'accompagner.

De-là, ces diverſes regles, de ne paſſer aucun Accord ſans y faire entendre la Tierce ou la Sixte, par conſéquent d'éviter de frapper à la fois la Quinte & l'Octave, ou la Quarte & la Quinte; de ne pratiquer l'Octave qu'avec beaucoup de précaution, & de n'en jamais ſonner deux de ſuite, même entre différentes Parties; d'éviter la Quarte autant qu'il ſe peut: car toutes les Parties d'un *Trio*, priſes deux à deux, doivent former des Duo parfaits. De-là, en un mot, toutes ces petites regles de détail qu'on pratique même ſans les avoir appriſes, quand on en ſait bien le Principe.

Comme toutes ces regles ſont incompatibles avec l'unité de Mélodie, & qu'on n'entendit

jamais *Trio* régulier & harmonieux avoir un Chant déterminé & sensible dans l'exécution, il s'ensuit que le *Trio* rigoureux est un mauvais genre de Musique. Aussi ces regles si séveres sont-elles depuis long-tems abolies en Italie, où l'on ne reconnoît jamais pour bonne une Musique qui ne chante point, quelque harmonieuse d'ailleurs qu'elle puisse être, & quelque peine qu'elle ait coûtée à composer.

On doit se rappeller ici ce que j'ai dit au mot *Duo*. Ces termes *Duo* & *Trio* s'entendent seulement des Parties principales & obligées, & l'on n'y comprend ni les Accompagnemens ni les remplissages. De sorte qu'une Musique à quatre ou cinq parties, peut n'être pourtant qu'un *Trio*.

Les François, qui aiment beaucoup la multiplication des Parties, attendu qu'ils trouvent plus aisément des Accords que des Chants, non contens des difficultés du *Trio* ordinaire, ont encore imaginé ce qu'ils appellent *Double-Trio*, dont les Parties sont doublées & toutes obligées, ils ont un *Double-Trio* du sieur Duché, qui passe pour un Chef-d'œuvre d'Harmonie.

Triple, *adj.* Genre de Mesure dans laquelle les Mesures, les Tems, ou les aliquotes des Tems se divisent en trois parties égales.

On peut réduire à deux classes générales ce nombre infini de Mesures *Triples* dont Bononcini, Lorenzo Penna, & Brossard après eux, ont surchargé, l'un son *Musico pratico*, l'autre ses

ses *Alberi Musicali*, & le troisieme son Dictionnaire. Ces deux Classes sont la Mesure ternaire ou à trois Tems, & la Mesure binaire dont les Tems sont divisés en raison sous-triple.

Nos anciens Musiciens regardoient la mesure à trois Tems comme beaucoup plus exellente que la binaire, & lui donnoient, à cause de cela, le nom de *Mode parfait.* Nous avons expliqué aux mots *Mode*, *Tems*, *Prolation*, les différens signes dont ils se servoient pour indiquer ces Mesures, selon les diverses valeurs des Notes qui les remplissoient; mais quelles que fussent ces Notes, dès que la Mesure étoit *Triple* ou parfaite, il y avoit toujours une espece de Note qui, même sans Point, remplissoit exactement une Mesure, & se subdivisoit en trois autres Notes égales, une pour chaque Tems. Ainsi, dans la *Triple parfaite*, la Breve ou Quarrée valoit, non deux, mais trois sémi-Breves ou Rondes; & ainsi des autres especes de Mesures *Triples.* il y avoit pourtant un cas d'exception ; c'étoit lorsque cette Breve étoit immédiatement précédée ou suivie d'une sémi-Breve; car alors les deux ensemble ne faisant qu'une Mesure juste, dont la sémi-Breve valoit un Tems, c'étoit une nécessité que la Breve n'en valût que deux; & ainsi des autres Mesures.

C'est ainsi que se formoient les Tems de la Mesure *Triple*: mais quant aux subdivisions de ces mêmes Tems, elles se faisoient toujours se-

lon la raiſon ſous-double, & je ne connois point d'ancienne Muſique où les Tems ſoient diviſés en raiſon *ſous-triple*.

Les Modernes ont auſſi pluſieurs Meſures à trois Tems, de différentes valeurs, dont la plus ſimple ſe marque par un trois, & ſe remplit d'une Blanche pointée, faiſant une Noire pour chaque Tems. Toutes les autres ſont des Meſures appellées doubles, à cauſe que leur ſigne eſt compoſé de deux Chiffres. (Voyez MESURE.)

La ſeconde eſpece de *Triple* eſt celle qui ſe raporte, non au nombre des Tems de la Meſure, mais à la diviſion de chaque Tems en raiſon ſous-triple. Cette Meſure eſt, comme je viens de le dire, de moderne invention & ſe ſubdiviſe en deux eſpeces, Meſure à deux Tems & Meſure à trois Tems, dont celles-ci peuvent être conſidérées comme des Meſures doublement *Triples*; ſavoir 1°. par les trois Tems de la Meſure, & 2°. par les trois parties égales de chaque Tems. Les *Triples* de cette derniere eſpece s'expriment toutes en Meſures doubles.

Voici une récapitulation de toutes les Meſures *Triples* en uſage aujourd'hui. Celles que j'ai marquées d'une étoile ne ſont plus guere uſitées.

I. *Triples* de la premiere eſpece; c'eſt-à-dire, dont la Meſure eſt à trois Tems, & chaque Tems diviſé en raiſon ſous-double.

* 3.	* 3/1	3/2	3/4	3/8	* 3/16

II. *Triples* de la deuxieme espece ; c'est-à-dire, dont la Mesure est à deux Tems, & chaque Tems divisé en raison sous-*triple*.

* 6	6	6	12		* 12
2	4	8	8		16

Ces deux dernieres Mesures se battent à quatre Tems.

III. *Triples* composées ; c'est-à-dire, dont la Mesure est à trois Tems, & chaque Tems encore divisé en trois parties égales.

* 9	9	* 9
4	8	16

Toutes ces Mesures *Triples* se réduisent encore plus simplement à trois especes, en ne comptant pour telles que celles qui se battent à trois Tems ; savoir, la *Triple* de Blanches, qui contient une Blanche par Tems & se marque ainsi $\frac{3}{2}$.

La *Triple* de Noires, qui contient une Noire par Tems, & se marque ainsi $\frac{3}{4}$.

Et la *Triple* de Croches, qui contient une Croche par Tems ou une Noire pointée par Mesure, & se marque ainsi $\frac{3}{8}$.

Voyez au commencement de la *Planche* B des exemples de ces diverses Mesures *Triples*.

TRIPLÉ, *adj.* Un Intervalle *Triplé* eſt celui qui eſt porté à la triple-Octave. (Voyez INTERVALLE.)

TRIPLUM. C'eſt le nom qu'on donnoit à la Partie la plus aiguë dans les commencemens du Contre-Point.

TRITE. *ſ. f.* C'étoit, en comptant de l'aigu au grave, comme faiſoient les Anciens, la troiſieme Corde du Tétracorde, c'eſt-à-dire, la ſeconde, en comptant du grave à l'aigu. comme il y avoit cinq différens Tétracordes, il auroit dû y avoir autant de *Trites*; mais ce nom n'étoit en uſage que dans les trois Tétracordes aigus. Pour les deux graves, Voyez PARHYPATE.

Ainſi il y avoit *Trite* Hyperboléon, *Trite* Diézeugménon, & *Trite* Synnéménon. (Voyez SYSTEME, TÉTRACORDE.)

Boèce dit que, le ſyſtême n'étant encore compoſé que de deux Tétracordes conjoints, on donna le nom de *Trite* à la cinquieme Corde qu'on appelloit auſſi *Paramèſe*; c'eſt-à-dire, à la ſeconde Corde en montant du ſecond Tétracorde; mais que Lychaon Samien ayant inſéré une nouvelle Corde entre la Sixieme ou *Paranete*, & la *Trite*, celle-ci garda le ſeul nom de *Trite* & perdit celui de *Paramèſe*, qui fut donné à cette nouvelle Corde. Ce n'eſt pas-là tout-à-fait ce que dit Boèce; mais c'eſt ainſi qu'il faut l'expliquer pour l'entendre.

Triton. Intervalle diſſonnant compoſé de trois Tons, deux majeurs & un mineur, & qu'on peut appeller *Quarte ſuperflue.* (Voyez Quarte.) Cet Intervalle eſt égal, ſur le Clavier, à celui de la fauſſe Quinte : cependant les rapports numériques n'en ſont pas égaux, celui du *Triton* n'étant que de 32 à 45 ; ce qui vient de ce qu'aux Intervalles égaux, de part & d'autre, le *Triton* n'a de plus qu'un *Ton* majeur, au lieu de deux ſémi-Tons majeurs qu'a la fauſſe-Quinte. (Voyez Fausse Quinte.)

Mais la plus conſidérable différence de la fauſſe-Quinte & du *Triton* eſt que celui-ci eſt une Diſſonnance majeure que les Parties ſauvent, en s'éloignant ; & l'autre une Diſſonnance mineure que les Parties ſauvent, en s'approchant.

L'Accord du *Triton* n'eſt qu'un renverſement de l'Accord ſenſible dont la Diſſonnance eſt portée à la Baſſe. D'où il ſuit que cet Accord ne doit ſe placer que ſur la quatrieme Note du Ton, qu'il doit s'accompagner de Seconde & de Sixte, & ſe ſauver de la Sixte. (Voyez Sauver.)

Tymbre. On appelle ainſi, par métaphore, cette qualité du Son par laquelle il eſt aigre ou doux, ſourd ou éclatant, ſec ou moëlleux. Les Sons doux ont ordinairement peu d'éclat, comme ceux de la Flûte & du Luth ; les Sons éclatans ſont ſujets à l'aigreur, comme ceux de la

Vielle ou du Hautbois. Il y a même des Instrumens, tels que le Claveffin, qui font à la fois fourds & aigres ; & c'eft le plus mauvais *Timbre.* Le beau *Timbre* eft celui qui réunit la douceur à l'éclat. Tel eft le *Timbre* du Violon. (Voyez SON.)



V.

V. Cette lettre majufcule fert à indiquer les parties du Violon, & quand elle eft double VV, elle marque que le premier & le fecond font à l'Uniffon.

VALEUR DES NOTES. Outre la pofition des Notes, qui en marque le Ton, elles ont toutes quelque figure déterminée qui en marque la durée ou le Tems, c'eft-à-dire, qui détermine la *Valeur* de la Note.

C'eft à Jean de Muris qu'on attribue l'invention de ces figures vers l'an 1330 : car les Grecs n'avoient point d'autre *Valeur de Notes* que la quantité des fyllabes ; ce qui feul prouveroit qu'ils n'avoient pas de Mufique purement inftrumentale. Cependant le P. Merfenne, qui avoit lu les ouvrages de Muris, affure n'y avoir rien vu qui pût confirmer cette opinion, &, après en avoir lu moi-même la plus grande partie, je n'ai pas été plus heureux que lui. De plus, l'examen des manufcrits du quatorzieme fiecle,

qui sont à la Bibliotheque du Roi, ne porte point à juger que les diverses figures de Notes qu'on y trouve fussent de si nouvelle institution. Enfin, c'est une chose difficile à croire, que durant trois cents ans & plus, qui se sont écoulés entre Gui Arétin & Jean de Muris, la Musique ait été totalement privée du Rhythme & de la Mesure, qui en font l'ame & le principal agrément.

Quoi qu'il en soit, il est certain que les différentes *Valeurs des Notes* sont de fort ancienne invention. J'en trouve, dès les premiers tems, de cinq sortes de figures, sans compter la Ligature & le Point. Ces cinq sont, la Maxime, la Longue, la Breve, la sémi-Breve, & la Minime. (*Pl.* D *Fig.* 8.) Toutes ces différentes Notes sont noires dans le manuscrit de Guillaume de Machault; ce n'est que depuis l'invention de l'imprimerie qu'on s'est avisé de les faire blanches, &, ajoutant de nouvelles Notes, de distinguer les *Valeurs*, par la couleur aussi bien que par la figure,

Les Notes, quoique figurées de même, n'avoient pas toujours la même *Valeur*. Quelquefois la Maxime valoit deux Longues, ou la Longue deux Breves; quelquefois elle en valoit trois : cela dépendoit du Mode. (Voyez MODE.) Il en étoit de même de la Breve, par rapport à la sémi-Breve, & cela dépendoit du Tems; (voyez TEMS.) de même enfin de la sémi-Breve,

par rapport à la Minime ; & cela dépendoit de la Prolation. (Voyez PROLATION.)

Il y avoit donc Longue double, Longue parfaite, Longue imparfaite, Breve parfaite, Breve altérée, sémi-Breve majeure, & sémi-Breve mineure : sept différentes *Valeurs* auxquelles répondent quatre figures seulement, sans compter la Maxime ni la Minime, Notes de plus moderne invention. (*Voyez ces divers mots.*) Il y avoit encore beaucoup d'autres manieres de modifier les différentes *Valeurs* de ces *Notes*; par le Point, par la Ligature, & par la position de la Queue. (Voyez LIGATURE, PLIQUE, POINT.)

Les figures qu'on ajouta dans la suite à ces cinq ou six premieres, furent la Noire, la Croche, la double-Croche, la triple & même la quadruple-Croche ; ce qui feroit onze figures en tout : mais dès qu'on eut pris l'usage de séparer les Mesures par des Barres, on abandonna toutes les figures de Notes qui valoient plusieurs Mesures, comme la Maxime, qui en valoit huit ; la Longue, qui en valoit quatre ; & la Breve ou quarrée, qui en valoit deux.

La sémi-Breve ou Ronde, qui vaut une Mesure entiere, est la plus longue *Valeur de Notes* demeurée en usage, & sur laquelle on a déterminé les *Valeurs* de toutes les autres Notes, & comme la Mesure binaire, qui avoit passé longtems pour moins parfaite que la ternaire, prit enfin le dessus & servit de base à toutes les au-

tres Mesures; de même la division sous-double l'emporta sur la sous-triple qui avoit aussi passé pour plus parfaite; la Ronde ne valut plus quelquefois trois Blanches, mais deux seulement; la Blanche deux Noires, la Noire deux Croches, & ainsi de suite jusqu'à la quadruple-Croche, si ce n'est dans les cas d'exception où la division sous-triple fut conservée, & indiquée par le chiffre 3 placé au-dessus ou au-dessous des Notes. (Voyez, *Pl.* F *Fig.* 8 & 9. les Valeurs *& les figures de toutes ces différentes especes de Notes.*)

Les Ligatures furent aussi abolies en même tems, du moins quant aux changemens qu'elles produisoient dans les *Valeurs des Notes*. Les Queues, de quelque maniere qu'elles fussent placées, n'eurent plus qu'un sens fixe & toujours le même; & enfin la signification du Point fut aussi toujours bornée à la moitié de la Note qui est immédiatement avant lui. Tel est l'état où les figures des Notes ont été mises, quant à la *Valeur*, & où elles sont actuellement. Les Silences équivalens sont expliqués à l'article Silence.

L'Auteur de la Dissertation sur la Musique moderne trouve tout cela fort mal imaginé. J'ai dit, au mot Note, quelques-unes des raisons qu'il allegue.

Variations. On entend sous ce nom toutes les manieres de broder & doubler un Air, soit

par des Diminutions, soit par des passages ou autres agrémens qui ornent & figurent cet Air. A quelque degré qu'on multiplie & charge les *Variations*, il faut toujours qu'à travers ces broderies on reconnoisse le fond de l'Air que l'on appelle *le simple*, & il faut en même tems que le caractere de chaque *Variation* soit marqué par des différences qui soutiennent l'attention & préviennent l'ennui.

Les Symphonistes font souvent des *Variations* impromptu ou supposées telles; mais plus souvent on les note. Les divers Couplets des Folies d'Espagne, sont autant de *Variations* notées; on en trouve souvent aussi dans les Chaconnes Françoises, & dans de petits Airs Italiens pour le Violon ou le Violoncelle. Tout Paris est allé admirer, au Concert spirituel, les *Variations* des sieurs Guignon & Mondonville, & plus récemment des sieurs Guignon & Gaviniès, sur des Airs du Pont-neuf qui n'avoient d'autre mérite que d'être ainsi *variés* par les plus habiles Violons de France.

VAUDEVILLE. Sorte de Chanson à Couplets, qui roule ordinairement sur des Sujets badins ou satyriques. On fait remonter l'origine de ce petit Poëme jusqu'au regne de Charlemagne : mais, selon la plus commune opinion, il fut inventé par un certain Basselin, Foulon de Vire en Normandie; & comme, pour danser sur ces Chants, on s'assembloit dans le Val de Vire, ils

furent appellés, dit-on, Vaux-de-Vire, puis par corruption *Vaudevilles*.

L'Air des *Vaudevilles* est communément peu Musical. Comme on n'y fait attention qu'aux paroles, l'Air ne sert qu'à rendre la récitation un peu plus appuyée; du reste on n'y sent pour l'ordinaire ni goût, ni Chant, ni Mesure. Le *Vaudeville* appartient exclusivement aux François, & ils en ont de très-piquans & de très-plaisans.

VENTRE. Point du milieu de la vibration d'une Corde sonore, où, par cette vibration, elle s'écarte le plus de la ligne de repos. (Voyez NOEUD.)

VIBRATION, *s. f.* Le corps sonore en action sort de son état de repos, par des ébranlemens légers; mais sensibles, fréquens & successifs, dont chacun s'appelle une *Vibration*. Ces *Vibrations*, communiquées à l'Air, portent à l'oreille, par ce véhicule, la sensation du Son; & ce Son est grave ou aigu, selon que les *Vibrations* sont plus ou moins fréquentes dans le même tems. (Voyez SON.)

VICARIER, *v. n.* Mot familier par lequel les Musiciens d'Eglise expriment ce que font ceux d'entr'eux qui courent de Ville en Ville, & de Cathédrale en Cathédrale, pour attrapper quelques rétributions, & vivre aux dépens des Maîtres de Musique qui sont sur leur route.

Vide, ou Vuide. Corde à *vuide*, ou Corde à *jour*; c'est sur les Instrumens à manche, tels que la Viole ou le Violon, le Son qu'on tire de la Corde dans toute sa longueur, depuis le fillet jusqu'au chevalet, sans y placer aucun doigt.

Le Son des *Cordes à vuide* est non-seulement plus grave, mais plus résonnant & plus plein que quand on y pose quelque doigt; ce qui vient de la mollesse du doigt qui gêne & intercepte le jeu des vibrations. Cette différence fait que les bons joueurs de Violon évitent de toucher les *Cordes à vuide* pour ôter cette inégalité de Timbre qui fait un mauvais effet, quand elle n'est pas dispensée à propos. Cette maniere d'exécuter exige des positions recherchées, qui augmentent la difficulté du jeu. Mais aussi quand on en a une fois acquis l'habitude, on est vraiment maître de son Instrument, & dans les Tons les plus difficiles, l'exécution marche alors comme dans les plus aisés.

Vif, *vivement*. En Italien *Vivace*: ce mot marque un Mouvement gai, prompt, animé, une exécution hardie & pleine de feu.

Villanelle, *s. f.* Sorte de Danse rustique dont l'Air doit être gai, marqué, d'une Mesure très-sensible. Le fond de cet Air est ordinairement un Couplet assez simple, sur lequel on fait ensuite des Doubles ou Variations. (Voyez Double, Variations.)

VIOLE, *s. f.* C'eſt ainſi qu'on appelle, dans la Muſique Italienne, cette Partie de rempliſſage qu'on appelle, dans la Muſique Françoiſe, Quinte ou Taille; car les François doublent ſouvent cette Partie, c'eſt-à-dire, en font deux pour une; ce que ne font jamais les Italiens. La *Viole* ſert à lier les Deſſus aux Baſſes, & à remplir, d'une maniere harmonieuſe, le trop grand vuide qui reſteroit entre deux. C'eſt pourquoi la *Viole* eſt toujours néceſſaire pour l'Accord du tout, même quand elle ne fait que jouer la Baſſe à l'Octave, comme il arrive ſouvent dans la Muſique Italienne.

VIOLON. Symphoniſte qui joue du *Violon* dans un Orcheſtre. Les *Violons* ſe diviſent ordinairement en premiers, qui jouent le premier Deſſus; & ſeconds, qui jouent le ſecond Deſſus: chacune des deux Parties a ſon chef ou guide qui s'appelle auſſi le premier; ſavoir le premier des premiers, & le premier des ſeconds. Le premier des premiers *Violons*, s'appelle auſſi *Premier Violon* tout court: il eſt le Chef de tout l'Orcheſtre: c'eſt lui qui donne l'Accord, qui guide tous les Symphoniſtes, qui les remet quand ils manquent, & ſur lequel ils doivent tous ſe régler.

VIRGULE. C'eſt ainſi que nos anciens Muſiciens appelloient cette partie de la Note, qu'on a depuis appellée la Queue. (Voyez QUEUE.)

VITE. En Italien *Presto*. Ce mot, à la tête d'un Air, indique le plus prompt de tous les Mouvemens; & il n'a, après lui, que son superlatif *Prestissimo*, ou *Presto assai*, *très-Vite*.

VIVACE (Voyez. VIF.)

UNISSON. *s. m.* Union de deux Sons qui sont au même Degré, dont l'un n'est ni plus grave ni plus aigu que l'autre, & dont l'Intervalle étant nul, ne donne qu'un rapport d'égalité.

Si deux Cordes sont de même matiere, égales en longueur, en grosseur, & également tendues, elles seront à l'*Unisson*. Mais il est faux de dire que deux Sons à l'*Unisson* se confondent si parfaitement, & aient une telle identité que l'oreille ne puisse les distinguer : car ils peuvent différer de beaucoup quant au Timbre & quant au degré de force. Une Cloche peut être à l'*Unisson* d'une Corde de Guitarre, une Viele à l'*Unisson* d'une Flûte, & l'on n'en confondra point les Sons.

Le zéro n'est pas un nombre, ni l'*Unisson* un Intervalle; mais l'*Unisson* est à la série des Intervalles, ce qu'est le zéro à la série des nombres; c'est le terme d'où ils partent, c'est le point de leur commencement.

Ce qui constitue l'*Unisson*, c'est l'égalité du nombre des Vibrations faites en tems égaux par deux Sons. Dès qu'il y a inégalité entre les nombres de ces vibrations, il y a Intervalle

entre les Sons qui les donnent. (Voyez CORDE, VIBRATION.)

On s'eſt beaucoup tourmenté pour ſavoir ſi l'*Uniſſon* étoit une Conſonnance. Ariſtote prétend que non, Muris aſſure que ſi, & le P. Merſenne ſe range à ce dernier avis. Comme cela depend de la définition du mot *Conſonnance*, je ne vois pas quelle diſpute il peut y avoir là-deſſus. Si l'on n'entend par ce mot *Conſonnance* qu'une union de deux Sons agréable à l'oreille, l'*Uniſſon* ſera Conſonnance aſſurément; mais ſi l'on y ajoute de plus une différence du grave à l'aigu, il eſt clair qu'il ne le ſera pas.

Une queſtion plus importante, eſt de ſavoir quel eſt le plus agréable à l'oreille de l'*Uniſſon* ou d'un Intervalle conſonnant, tel, par exemple, que l'Octave ou la Quinte. Tous ceux qui ont l'oreille exercée à l'Harmonie, preferent l'Accord des Conſonnances à l'identité de l'*Uniſſon*; mais tous ceux qui, ſans habitude de l'Harmonie, n'ont, ſi j'oſe parler ainſi, nul préjugé dans l'oreille, portent un jugement contraire: l'*Uniſſon* ſeul leur plaît, ou tout au plus l'Octave, tout autre Intervalle leur paroît diſcordant: d'où il s'enſuivroit, ce me ſemble, que l'Harmonie la plus naturelle, & par conſéquent la meilleure, eſt à l'*Uniſſon*. (Voyez HARMONIE.)

C'eſt une obſervation connue de tous les Muſiciens, que celle du frémiſſement & de la ré-

ſonnance d'une Corde, au Son d'une autre Corde montée à l'*Uniſſon* de la premiere, ou même à ſon Octave, ou même à l'Octave de ſa Quinte, &c.

Voici comme on explique ce phénomene.

Le Son d'une Corde A met l'Air en mouvement. Si une autre Corde B ſe trouve dans la ſphere du mouvement de cet Air, il agira ſur elle. Chaque Corde n'eſt ſuſceptible, dans un tems donné, que d'un certain nombre de Vibrations. Si les Vibrations, dont la Corde B eſt ſuſceptible, ſont égales en nombre à celle de la Corde A, l'air ébranlé par l'une agiſſant ſur l'autre, & la trouvant diſpoſée à un mouvement ſemblable à celui qu'il a reçu, le lui communique. Les deux Cordes marchant ainſi de pas égal, toutes les impulſions que l'air reçoit de la Corde A, & qu'il communique à la Corde B, ſont coïncidentes avec les vibrations de cette Corde, & par conſéquent augmenteront ſon mouvement loin de le contrarier : ce mouvement, ainſi ſucceſſivement augmenté, ira bientôt juſqu'à un frémiſſement ſenſible. Alors la Corde B rendra du Son; car toute Corde ſonore qui frémit, ſonne; & ce ſon ſera néceſſairement à l'*Uniſſon* de celui de la Corde A.

Par la même raiſon, l'Octave aiguë frémira & réſonnera auſſi, mais moins fortement que l'*Uniſſon*; parce que la coïncidence des Vibrations & par conſéquent l'impulſion de l'air, y eſt moins

moins fréquente de la moitié : elle l'eſt encore moins dans la Douzieme ou Quinte redoublée, & moins dans la Dix-ſeptieme ou Tierce majeure triplée, derniere des Conſonnances qui frémiſſe & réſonne ſenſiblement & directement : car quant à la Tierce mineure & aux Sixtes, elles ne réſonnent que par combinaiſon.

Toutes les fois que les nombres des vibrations dont deux Cordes ſont ſuſceptibles en tems égal ſont commenſurables, on ne peut douter que le Son de l'une ne communique à l'autre quelque ébranlement par l'aliqnote commune; mais cet ébranlement n'étant plus ſenſible au-delà des quatre Accords précédens, il eſt compté pour rien dans tout le reſte. (Voyez Consonnance.)

Il paroît, par cette explication, qu'un Son n'en fait jamais réſonner un autre qu'en vertu de quelque *Uniſſon ;* car un Son quelconque donne toujours l'*Uniſſon* de ſes aliquotes : mais comme il ne ſauroit donner l'*Uniſſon* de ſes multiples, il s'en ſuit qu'une Corde ſonore en mouvement n'en peut jamais faire réſonner ni frémir une plus grave qu'elle. Sur quoi l'on peut juger de la vérité de l'expérience dont M. Rameau tire l'origine du Mode mineur.

Unissoni. Ce mot Italien, écrit tout au long ou en abrégé dans une Partition ſur la Portée vuide du ſecond Violon, marque qu'il doit jouer à l'Uniſſon ſur la Partie du premier; & ce mê-

me mot, écrit ſur la Portée vuide du premier Violon, marque qu'il doit jouer à l'Uniſſon ſur la Partie du Chant.

UNITÉ DE MÉLODIE. Tous les beaux Arts ont quelque *Unité* d'objet, ſource du plaiſir qu'ils donnent à l'eſprit : car l'attention partagée ne ſe repoſe nulle part, & quand deux objets nous occupent, c'eſt une preuve qu'aucun des deux ne nous ſatisfait. Il y a, dans la Muſique, une *Unité* ſucceſſive qui ſe rapporte au ſujet, & par laquelle toutes les Parties, bien liées, compoſent un ſeul tout, dont on apperçoit l'enſemble & tous les rapports.

Mais il y a une autre *Unité* d'objet plus fine, plus ſimultanée, & d'où naît, ſans qu'on y ſonge, l'énergie de la Muſique & la force de ſes expreſſions.

Lorſque j'entends chanter nos Pſeaumes à quatre Parties, je commence toujours par être ſaiſi, ravi de cette Harmonie pleine & nerveuſe; & les premiers accords, quand ils ſont entonnés bien juſte, m'émeuvent juſqu'à friſſonner. Mais à peine en ai-je écouté la ſuite, pendant quelques minutes, que mon attention ſe relâche, le bruit m'étourdit peu-à-peu; bientôt il me laſſe, & je ſuis enfin ennuyé de n'enrendre que des Accords.

Cet effet ne m'arrive point, quand j'entends de bonne Muſique moderne, quoique l'Harmonie en ſoit moins vigoureuſe, & je me ſouviens

qu'à l'Opéra de Venise, loin qu'un bel Air bien exécuté m'ait jamais ennuyé, je lui donnois, quelque long qu'il fût, une attention toujours nouvelle, & l'écoutois avec plus d'intérêt à la fin qu'au commencement.

Cette différence vient de celle du caractere des deux Musiques, dont l'une n'est seulement qu'une suite d'Accords, & l'autre est une suite de Chant. Or le plaisir de l'Harmonie n'est qu'un plaisir de pure sensation, & la jouissance des sens est toujours courte, la satiété & l'ennui la suivent de près : mais le plaisir de la Mélodie & du Chant, est un plaisir d'intérêt & de sentiment qui parle au cœur, & que l'Artiste peut toujours soutenir & renouveller à force de génie.

La Musique doit donc nécessairement chanter pour toucher, pour plaire, pour soutenir l'intérêt & l'attention. Mais comment dans nos Systêmes d'Accords & d'Harmonie, la Musique s'y prendra-t-elle pour chanter? Si chaque Partie a son Chant propre, tous ces Chants, entendus à la fois, se détruiront mutuellement, & ne feront plus de Chant : si toutes les Parties font le même Chant, l'on n'aura plus d'Harmonie, & le Concert sera tout à l'Unisson.

La maniere, dont un instinct musical, un certain sentiment sourd du génie, a levé cette difficulté sans la voir, & en a même tiré avantage, est bien remarquable. L'Harmonie, qui devroit étouffer la Mélodie, l'anime, la ren-

force, la détermine : les diverſes Parties, ſans ſe confondre, concourent au même effet ; & quoique chacune d'elles paroiſſe avoir ſon Chant propre, de toutes ces Parties réunies, on n'entend ſortir qu'un ſeul & même Chant. C'eſt-là ce que j'appelle *Unité de Mélodie.*

Voici comment l'Harmonie concourt elle-même à cette *Unité*, loin d'y nuire. Ce ſont nos Modes qui caractériſent nos Chants, & nos Modes ſont fondés ſur notre Harmonie. Toutes les fois donc que l'Harmonie renforce ou détermine le ſentiment du Mode & de la Modulation, elle ajoute à l'expreſſion du Chant, pourvu qu'elle ne le couvre pas.

L'Art du Compoſiteur eſt donc, relativement à l'*Unité de Mélodie*, 1°. Quand le Mode n'eſt pas aſſez déterminé par le Chant, de le déterminer mieux par l'Harmonie. 2°. De choiſir & tourner ſes Accords de maniere que le Son le plus ſaillant ſoit toujours celui qui chante, & que celui qui le fait le mieux ſortir ſoit à la Baſſe. 3°. D'ajouter à l'énergie de chaque paſſage par des Accords durs ſi l'expreſſion eſt dure, & doux ſi l'expreſſion eſt douce. 4°. D'avoir égard dans la tournure de l'Accompagnement au *Forte piano* de la Mélodie. 5°. Enfin, de faire en ſorte que le Chant des autres Parties, loin de contrarier celui de la Partie principale, le ſoutienne, le ſeconde, & lui donne un plus vif accent.

M. Rameau, pour prouver que l'énergie de la Musique vient toute de l'Harmonie, donne l'exemple d'un même Intervalle qu'il appelle un même Chant, lequel prend des caracteres tout différens, selon les diverses manières de l'accompagner. M. Rameau n'a pas vu qu'il prouvoit tout le contraire de ce qu'il vouloit prouver; car dans tous les exemples qu'il donne, l'Accompagnement de la Basse ne sert qu'à déterminer le Chant. Un simple Intervalle n'est point un Chant, il ne devient Chant que quand il a sa place assignée dans le Mode; & la Basse, en déterminant le Mode & le lieu du Mode qu'occupe cet Intervalle, détermine alors cet Intervalle à être tel ou tel Chant; de sorte que si, par ce qui précede l'Intervalle dans la même Partie, on détermine bien le lieu qu'il a dans sa Modulation, je soutiens qu'il aura son effet sans aucune Basse: ainsi l'Harmonie n'agit, dans cette occasion, qu'en déterminant la Mélodie à être telle ou telle, & c'est purement comme Mélodie que l'Intervalle a différentes expressions selon le lieu du Mode où il est employé.

L'*Unité de Mélodie* exige bien qu'on n'entende jamais deux Mélodies à la fois, mais non pas que la Mélodie ne passe jamais d'une Partie à l'autre; au contraire, il y a souvent de l'élégance & du goût à ménager à propos ce passage, même du Chant à l'Accompagnement, pourvu que la parole soit toujours entendue. Il y a mê-

me des Harmonies ſavantes & bien ménagées ; où la Mélodie, ſans être dans aucune Partie, réſulte ſeulement de l'effet du tout. On en trouvera (*Pl.* M *Fig.* 7.) un exemple, qui, bien que groſſier, ſuffit pour faire entendre ce que je veux dire.

Il faudroit un Traité pour montrer en détail l'application de ce principe aux *Duo*, *Trio*, *Quatuor*, aux Chœurs, aux Pieces de Symphonie. Les hommes de génie en découvriront ſuffiſamment l'étendue & l'uſage, & leurs ouvrages en inſtruiront les autres. Je conclus donc, & je dis, que du principe que je viens d'établir, il s'en ſuit : premiérement, que toute Muſique qui ne chante point eſt ennuyeuſe, quelque Harmonie qu'elle puiſſe avoir : ſecondement, que toute Muſique où l'on diſtingue pluſieurs Chants ſimultanés eſt mauvaiſe, & qu'il en réſulte le même effet que de deux ou pluſieurs diſcours prononcés à la fois ſur le même Ton. Par ce jugement, qui n'admet nulle exception, l'on voit ce qu'on doit penſer de ces merveilleuſes Muſiques où un Air ſert d'Accompagnement à un autre Air.

C'eſt dans ce principe de l'*Unité de Mélodie* que les Italiens ont ſenti & ſuivi ſans le connoître, mais que les François n'ont ni connu ni ſuivi ; c'eſt, dis-je, dans ce grand principe que conſiſte la différence eſſentielle des deux Muſiques : & c'eſt, je crois, ce qu'en dira tout juge

impartial qui voudra donner à l'une & à l'autre la même attention; si toutefois la chose est possible.

Lorsque j'eus découvert ce principe, je voulus, avant de le proposer, en essayer l'application par moi-même; cet essai produisit le *Devin du Village*; après le succès, j'en parlai dans ma *Lettre sur la Musique Françoise*. C'est aux Maîtres de l'Art à juger si le principe est bon, & si j'ai bien suivi les regles qui en découlent.

UNIVOQUE, *adj.* Les Consonnances *Univoques* sont l'Octave & ses répliques, parce que toutes portent le même nom. Ptolomée fut le premier qui les appella ainsi.

VOCAL, *adj.* Qui appartient au Chant des Voix. Tour de Chant *Vocal*; Musique *Vocale.*

VOCALE. On prend quelquefois substantivement cet adjectif pour exprimer la partie de la Musique qui s'exécute par des Voix. *Les Symphonies d'un tel Opéra sont assez bien faites; mais la* Vocale *est mauvaise.*

VOIX, *s. f.* La somme de tous les Sons qu'un homme peut, en parlant, en chantant, en criant, tirer de son organe, forme ce qu'on appelle sa *Voix*, & les qualités de cette *Voix* dépendent aussi de celles des Sons qui la forment. Ainsi, l'on doit d'abord appliquer à la *Voix* tout ce que j'ai dit du Son en général. (Voyez SON.)

Les Physiciens distinguent dans l'homme différentes sortes de *Voix*; ou, si l'on veut, ils

considerent la même *Voix* sous différentes faces.

1. Comme un simple Son, tel que le cri des enfans.

2. Comme un Son articulé, tel qu'il est dans la parole.

3. Dans le Chant, qui ajoute à la parole la Modulation & la variété des Tons.

4. Dans la déclamation, qui paroît dépendre d'une nouvelle modification dans le Son & dans la substance même de la *Voix*; Modification différente de celle du Chant & de celle de la parole, puisqu'elle peut s'unir à l'une & à l'autre, ou en être retranchée.

On peut voir, dans l'Encyclopédie, à l'article *Déclamation des Anciens*, d'où ces divisions sont tirées, l'explication que donne M. Duclos de ces différentes sortes de *Voix*. Je me contenterai de transcrire ici ce qu'il dit de la *Voix* chantante ou musicale, la seule qui se rapporte à mon sujet.

„ Les anciens Musiciens ont établi, après „ Aristoxène : 1°. Que la *Voix* de Chant passe „ d'un degré d'élévation ou d'abaissement à un „ autre degré; c'est-à-dire, d'un Ton à l'autre, „ par saut, sans parcourir l'Intervalle qui les „ sépare; au lieu que celle du discours s'éleve „ & s'abaisse par un mouvement continu. 2°. „ Que la *Voix* de Chant se soutient sur le même „ Ton, considéré comme un point indivisible; „ ce qui n'arrive pas dans la simple prononcia- „ tion.

„ Cette marche par fauts & avec des repos, „ eft en effet celle de la *Voix* de Chant : mais „ n'y a-t-il rien de plus dans le Chant ? Il y a „ eu une Déclamation tragique qui admettoit le „ paffage par faut d'un Ton à l'autre, & le re- „ pos fur un Ton. On remarque la même chofe „ dans certains Orateurs. Cependant cette Dé- „ clamation eft encore différente de la *Voix* de „ Chant.

„ M. Dodart, qui joignoit à l'efprit de dif- „ cuffion & de recherche la plus grande con- „ noiffance de la Phyfique, de l'Anatomie, & „ du jeu des parties du corps humain, avoit „ particuliérement porté fon attention fur les „ organes de la *Voix*. Il obferve, 1°. que tel „ homme, dont la *Voix* de parole eft déplaifan- „ te, a le Chant très-agréable, & au contraire : „ 2°. que fi nous n'avons pas entendu chanter „ quelqu'un, quelque connoiffance que nous „ ayions de fa *Voix* de parole, nous ne le re- „ connoîtrons pas à fa *Voix* de Chant.

„ M. Dodart, en continuant fes recherches, „ découvrit que, dans la *Voix* de Chant, il y „ a de plus que dans celle de la parole, un „ mouvement de tout le larynx ; c'eft-à-dire, „ de la partie de la trachée-artere qui forme „ comme un nouveau canal qui fe termine à la „ glotte, qui en enveloppe & foutient les muf- „ cles. La différence entre les deux *Voix* vient „ donc de celle qu'il y a entre le larynx affis &

„ en repos sur ses attaches, dans la parole, & „ ce même larynx suspendu sur ses attaches, en „ action & mû par un balancement de haut en „ bas & de bas en haut. Ce balancement peut „ se comparer au mouvement des oiseaux qui „ planent, ou des poissons qui se soutiennent à „ la même place contre le fil de l'eau. Quoique „ les aîles des uns & les nageoires des autres „ paroissent immobiles à l'œil, elles sont de con- „ tinuelles vibrations, mais si courtes & si „ promptes qu'elles sont imperceptibles.

„ Le balancement du larynx produit, dans „ la *Voix* de Chant, une espece d'ondulation „ qui n'est pas dans la simple parole. L'ondula- „ tion soutenue & modérée dans les belles *Voix* „ se fait trop sentir dans les *Voix* chevrotantes „ ou foibles. Cette ondulation ne doit pas se „ confondre avec les Cadences & les Roule- „ mens qui se font par des mouvemens très- „ prompts & très-délicats de l'ouverture de la „ glotte, & qui sont composés de l'Intervalle „ d'un Ton ou d'un demi-Ton.

„ La *Voix*, soit du Chant, soit de la paro- „ le, vient toute entiere de la glotte pour le „ Son & pour le Ton; mais l'ondulation vient „ entiérement du balancement de tout le larynx; „ elle ne fait point partie de la *Voix*, mais elle „ en affecte la totalité.

„ Il résulte de ce qui vient d'être exposé, „ que la *Voix* de Chant consiste dans la marche

„ par fauts d'un Ton à un autre, dans le féjour „ fur les Tons, & dans cette ondulation du la- „ rynx qui affecte la totalité & la fubftance „ même du Son. "

Quoique cette explication foit très-nette & très philofophique, elle laiffe, à mon avis, quelque chofe à defirer, & ce caractere d'ondulation, donné par le balancement du larynx, à la *Voix* de Chant, ne me paroît pas lui être plus effentiel que la marche par fauts, & le féjour fur les Tons, qui, de l'aveu de M. Duclos, ne font pas pour cette *Voix* des caracteres fpécifiques.

Car, premiérement, on peut, à volonté, donner ou ôter à la *Voix* cette ondulation quand on chante, & l'on n'en chante pas moins quand on file un Son tout uni fans aucune efpece d'ondulation. Secondement, les Sons des Inftrumens ne different en aucune forte de ceux de la *Voix* chantante, quant à leur nature de Sons muficaux, & n'ont rien par eux-mêmes de cette ondulation. Troifiémement, cette ondulation fe forme dans le Ton & non dans le Timbre; la preuve en eft que, fur le Violon & fur d'autres Inftrumens, on imite cette ondulation, non par aucun balancement femblable au mouvement fuppofé du larynx, mais par un balancement du doigt fur la Corde, laquelle, ainfi raccourcie & ralongée alternativement & prefque imperceptiblement, rend deux Sons alternatifs à mefure que le doigt fe recule ou s'avance. Ainfi, l'on-

dulation, quoi qu'en dise M. Dodart, ne consiste pas dans un balancement très-léger du même-Son, mais dans l'alternation plus ou moins fréquente de deux Sons très-voisins, & quand les Sons sont trop éloignés, & que les secousses alternatives sont trop rudes, alors l'ondulation devient chevrottement.

Je penserois que le vrai caractere distinctif de la *Voix* de Chant est de former des Sons appréciables dont on peut prendre ou sentir l'Unisson, & de passer de l'un à l'autre par des Intervalles harmoniques & commensurables, au lieu que, dans la *Voix* parlante, ou les Sons ne sont pas assez soutenus, &, pour ainsi dire, assez uns pour pouvoir être appréciés, ou les Intervalles qui les séparent ne sont point assez harmoniques, ni leurs rappports assez simples.

Les observations qu'a fait M. Dodart sur les différences de la *Voix* de parole, & de la *Voix* de Chant dans le même homme, loin de contrarier cette explication, la confirment; car, comme il y a des Langues plus ou moins harmonieuses, dont les Accens sont plus ou moins Musicaux, on remarque aussi, dans ces Langues, que les *Voix* de parole & de Chant se rapprochent ou s'éloignent dans la même proportion. Ainsi, comme la Langue Italienne est plus Musicale que la Françoise, la parole s'y éloigne moins du Chant; & il est plus aisé d'y reconnoître, au Chant, l'homme qu'on a enten-

du parler. Dans une Langue qui se
monieuse, comme étoit au comm
Langue Grecque, la différence d
parole à la *Voix* de Chant seroit n
roit que la même *Voix* pour parler
ter : peut-être est-ce encore aujo
des Chinois.

En voilà trop, peut-être, su
genres de *Voix*; je reviens à la *Vo*
& je m'y bornerai dans le reste
Chaque Individu a sa *Voix* part
distingue de toute autre *Voix* par
rence propre, comme un visage se
autre; mais il y a aussi de ces d
sont communes à plusieurs, & qui
tant d'especes de *Voix*, demande
cune une dénomination particulie
Le caractere le plus général qui
Voix, n'est pas celui qui se tire de
ou de leur Volume; mais du Deg
ce Volume dans le Système généra
On distingue donc généralemen
deux Classes; savoir, les *Voix* a
Voix graves. La différence comm
aux autres, est à-peu-près d'une Oc
fait que les *Voix* aiguës chantent
l'Octave des *Voix* graves, quand
chanter à l'Unisson.

Les *Voix* graves sont les plus or
hommes faits; les *Voix* aiguës so

femmes : les Eunuques & les enfans ont aussi à-peu-près le même Diapason de *Voix* que les femmes ; tous les hommes en peuvent même approcher en chantant le Faucet. Mais de toutes les *Voix* aiguës, il faut convenir malgré la prévention des Italiens pour les Castrati, qu'il n'y en a point d'espece comparable à celle des femmes, ni pour l'étendue ni pour la beauté du Timbre. La *Voix* des enfans a peu de consistance & n'a point de bas ; celle des Eunuques, au contraire, n'a d'éclat que dans le haut ; & pour le Faucet, c'est le plus désagréable de tous les Timbres de la *Voix* humaine : il suffit, pour en convenir, d'écouter à Paris les Chœurs du Concert Spirituel, & d'en comparer les Dessus avec ceux de l'Opéra.

Tous ces différens Diapasons, réunis & mis en ordre, forment une étendue générale d'à-peu-près trois Octaves, qu'on a divisées en quatre Parties, dont trois, appellées *Haute-Contre*, *Taille* & *Basse*, appartiennent aux *Voix* graves, & la quatrieme seulement qu'on appelle *Dessus*, est assignée aux *Voix* aiguës. Sur quoi voici quelques remarques qui se présentent.

I. Selon la portée des *Voix* ordinaires, qu'on peut fixer à-peu-près à une Dixieme majeure, en mettant deux Degrés d'Intervalle entre chaque espece de *Voix* & celle qui la suit, ce qui est toute la différence qu'on peut leur donner, le Système général des *Voix* humaines dans les

deux ſexes, qu'on fait paſſer trois Octa
devroit enfermer que deux Octaves & de
C'étoit en effet à cette étendue que ſe b
les quatre Parties de la Muſique, long-te
l'invention du Contre-Point, comme o
dans les Compoſitions du quatorzieme
la même Clef, ſur quatre poſitions
de Ligne en Ligne, ſert pour la Baſſe
pelloient *Tenor*, pour la Taille qu'ils
Contratenor, pour la Haute-Contre,
loient *Mottetus*, & pour le Deſſus
loient *Triplum*. Cette diſtribution d
à la vérité la Compoſition plus di
en même tems l'Harmonie plus ſe
agréable.

II. Pour pouſſer le Syſtème voc
de trois Octaves avec la gradation
de parler, il faudroit ſix Parties a
tre; & rien ne ſeroit plus naturel
viſion, non par rapport à l'Har
comporte pas tant de Sons diffé
rapport aux *Voix* qui ſont actuel
diſtribuées. En effet, pourqu
dans les *Voix* d'hommes, & un
les *Voix* de femmes, ſi la total
renferme une auſſi grande éten
té des autres? Qu'on meſur
Sons les plus aigus des *Voix*
aigues aux Sons les plus gra
gines les plus graves; qu'on f

pour les *Voix* d'hommes ; & non-seulement on n'y trouvera pas une différence suffisante pour établir trois Parties d'un côté & une seule de l'autre : mais cette différence même, s'il y en a, se réduira à très-peu de chose. Pour juger sainement de cela, il ne faut pas se borner à l'examen des choses telles qu'elles sont ; mais voir encore ce qu'elles pourroient être, & considérer que l'usage contribue beaucoup à former les *Voix* sur le caractere qu'on veut leur donner. En France, où l'on veut des Basses, des Haute-Contres, & où l'on ne fait aucun cas des Bas-Dessus, les *Voix* d'hommes prennent différens caracteres, & les *Voix* de femmes n'en gardent qu'un seul : mais en Italie, où l'on fait autant de cas d'un beau Bas-Dessus que de la *Voix* la plus aiguë, il se trouve parmi les femmes de très-belles *Voix* graves qu'ils appellent *Contr'alti*, & de très-belles *Voix* aiguës qu'ils appellent *Soprani* ; au contraire, en *Voix* d'hommes récitantes, ils n'ont que des *Tenori* : de sorte que s'il n'y a qu'un caractere de *Voix* de femmes dans nos Opéra, dans les leurs il n'y a qu'un caractere de *Voix* d'hommes.

A l'égard des Chœurs, si généralement les Parties en sont distribuées en Italie comme en France, c'est un usage universel, mais arbitraire, qui n'a point de fondement naturel. D'ailleurs n'admire-t-on pas en plusieurs lieux, & singuliérement à Venise, de très-belles Musiques

à

à grand Chœur, exécutées uniquemen[t]
jeunes filles?

III. Le trop grand éloignement des
tr'elles, qui leur fait à toutes
tée, oblige souvent d'en excéder
C'est ainsi qu'on divise les subdiviser
tres & Basse-Tailles, les Basses en B
les & Concordans, les Tailles en Ha
seconds: mais dans tout cela on n'appe
de fixe, rien de réglé sur quelque
L'esprit général des Compositeurs Fra
toujours de forcer les *Voix* pour les f
plutôt que chanter: c'est pour cela qu
aujourd'hui se borner aux Basses & Ha
tres qui sont dans les deux extrêmes.
de la Taille, Partie si naturelle à l'hom
l'appelle *Voix humaine* par excellence
déja bannie de nos Opéra où l'on ne
de naturel; & par la même raison el
dera pas à l'être de toute la Musiq
çoise.

On distingue encore les *Voix* par
d'autres différences que celles du grav
Il y a des *Voix* fortes dont les Sons
& bruyans, des *Voix* douces dont les
doux & flûtés, de grandes *Voix* qui
coup d'étendue, de belles *Voix* dont
sont pleins, justes & harmonieux; il
les contraires de tout cela. Il y a des
& pesantes; il y a des *Voix* flexibles

il y en a dont les beaux Sons ſont inégalement diſtribués, aux unes dans le haut, à d'autres dans le *Medium*, à d'autres dans le bas; il y a auſſi des *Voix* égales, qui font ſentir le même Timbre dans toute leur étendue. C'eſt au Compoſiteur à tirer parti de chaque *Voix*, par ce que ſon caractere a de plus avantageux. En Italie, où chaque fois qu'on remet au Théatre un Opéra, c'eſt toujours de nouvelle Muſique, les Compoſiteurs ont toujours grand ſoin d'approprier tous les rôles aux *Voix* qui les doivent chanter. Mais en France, où la même Muſique dure des ſiecles, il faut que chaque rôle ſerve toujours à toutes les *Voix* de même eſpece, & c'eſt peut-être une des raiſons pourquoi le Chant François, loin d'acquérir aucune perfection, devient de jour en jour plus traînant & plus lourd.

La *Voix* la plus étendue, la plus flexible, la plus douce, la plus harmonieuſe qui peut-être ait jamais exiſté, paroît avoir été celle du Chevalier Balthaſar Ferri, Pérouſin, dans le ſiecle dernier. Chanteur unique & prodigieux, que s'arrachoient tour-à-tour les Souverains de l'Europe, qui fut comblé de biens & d'honneurs durant ſa vie, & dont toutes les Muſes d'Italie célébrerent à l'envi les talens & la gloire après ſa mort. Tous les écrits faits à la louange de ce Muſicien célebre reſpirent le raviſſement, l'enthouſiaſme, & l'accord de tous ſes contemporains montre qu'un talent ſi parfait & ſi rare étoit

même au dessus de l'envie. Rien,
peut exprimer l'éclat de sa *Voix* n
son Chant; il avoit, au plus hau
les caracteres de perfection dans t
il étoit gai, fier, grave, tendre
& les cœurs se fondoient à son pa
l'infinité de tours de force qu'
Voix, je n'en citerai qu'un seul
redescendoit tout d'une haleine
pleines par un Trill continuel
les Degrés chromatiques avec
quoique sans Accompagnement
noit à frapper brusquement cet
sous la Note où il se trouvoi
soit Dièse, on sentoit à l'instan
justesse à surprendre tous les Au

On appelle encore *Voix* les
récitantes pour lesquelles une
est composée; ainsi l'on dit
seule, au lieu de dire un Mo
Cantate à deux *Voix*, au lieu
tate en Duo ou à deux Part
Duo, Trio, &c.)

Volte, *s. f.* Sorte d'Air
à une Danse de même nom,
sée de beaucoup de tours &
est venu le nom de *Volte*.
une espece de Gaillarde, &
depuis long-tems.

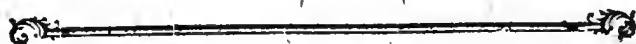
VOLUME. Le *Volume* d'une Voix eſt l'étendue ou l'Intervalle qui eſt entre le Son le plus aigu & le Son le plus grave qu'elle peut rendre. Le *Volume* des Voix les plus ordinaires eſt d'environ huit à neuf Tons; les plus grandes Voix ne paſſent guere les deux Octaves en Sons bien juſtes & bien pleins.

UPINGE. Sorte de Chanſon conſacrée à Diane parmi les Grecs. (Voyez CHANSON.)

UT. La premiere des ſix ſyllabes de la Gamme de l'Arétin, laquelle répond à la lettre C.

Par la méthode des Tranſpoſitions on appelle toujours *Ut* la Tonique des Modes majeurs & la Médiante des Modes mineurs. (Voyez GAMME, TRANSPOSITION.)

Les Italiens trouvant cette ſyllabe *Ut* trop ſourde, lui ſubſtituent, en ſolfiant, la ſyllabe *Do.*



Z.

ZA. Syllabe par laquelle on diſtingue, dans le Plain-Chant, le *Si* Bémol du *Si* naturel auquel on laiſſe le nom de *Si.*

FIN DU TOME II.

Chancelier, un Manuscrit intitulé *Dictionnaire de Musique par* J. J. ROUSSEAU, & il m'a paru digne de la réputation de son célebre Auteur. A Paris, ce 15 Avril 1765.

CLAIRAUT.



PRIVILEGE DU ROI.

LOUIS, par la grace de Dieu, Roi de France & de Navarre : A nos amés & féaux Conseillers, les Gens tenans nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand-Conseil, Prévôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Justiciers qu'il appartiendra : SALUT ; Notre amé NICOLAS-BONAVENTURE DUCHESNE, Libraire à Paris, nous a fait exposer qu'il desireroit faire réimprimer & donner au Public des Ouvrages qui ont pour titres : *Tablettes anecdotes & historiques des Rois de France depuis Pharamond jusqu'à Louis XV. Dictionnaire de Musique*, par J. J. ROUSSEAU, s'il nous plaisoit lui accorder nos Lettres de Privilege pour ce nécessaires. A CES CAUSES, voulant favorablement traiter l'Exposant, Nous lui avons permis & permettons par ces Présentes, de faire réimprimer lesdits Ouvrages autant de fois que bon lui semblera, & de les vendre, faire vendre & débiter par tout notre Royaume, pendant le tems de dix années consécutives, à compter du jour de la date des

Préſentes; Faiſons défenſes à tous Imprimeurs & Libraires, & autres perſonnes de quelque qualité & condition qu'elles ſoient, d'en introduire de réimpreſſion étrangere dans aucun lieu de notre obéiſſance; comme auſſi de réimprimer ou faire réimprimer, vendre, faire vendre, débiter ni contrefaire leſdits Ouvrages, ni d'en faire aucun Extrait, ſous quelque prétexte que ce puiſſe être, ſans la permiſſion expreſſe & par écrit dudit Expoſant, ou de ceux qui auront droit de lui, à peine de confiſcation des Exemplaires contrefaits, de trois mille livres d'amende contre chacun des contrevenans, dont un tiers à Nous, un tiers à l'Hôtel-Dieu de Paris, & l'autre tiers audit Expoſant, ou à celui qui aura droit de lui, & de tous dépens, dommages & intérêts; à la charge que ces Préſentes ſeront enrégiſtrées tout au long ſur le Régiſtre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris, dans trois mois de la date d'icelles; que l'impreſſion deſdits Ouvrages ſera faite dans notre Royaume, & non ailleurs, en bon papier & beaux caracteres, conformément à la feuille imprimée, attachée pour modele ſous le contre-ſcel des Préſentes; que l'Impétrant ſe conformera en tout aux Réglemens de la Librairie, & notamment à celui du 10 Avril 1725, & qu'avant de les expoſer en vente, les Manuſcrits qui auront ſervi de copie à l'impreſſion deſdits Ouvrages, ſeront remis dans le même état où l'Approbation y aura été donnée ès mains de notre très-cher & féal Chevalier, Chancelier de France, le Sieur DE LAMOIGNON; & qu'il en ſera enſuite remis deux Exemplaires de chacun, dans notre Bibliotheque publique, un dans celle de notre Château du Louvre, un dans celle dudit Sieur DE LAMOIGNON, & un dans celle de notre très-cher & féal Chévalier, Vice-Chancelier & Garde des Sceaux de France, le Sieur DE MAUPEOU; le tout à peine de nullité des Préſentes: du contenu deſquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir ledit Expoſant ou ſes ayans cauſe, pleinement & paiſiblement,

desdits Ouvrages, soit tenue pour duement signifiée, & qu'aux copies collationnées par l'un de nos amés & féaux Conseillers Secretaires, foi soit ajoutée comme à l'Original : Commandons au premier notre Huissier ou Sergent sur ce requis, de faire, pour l'exécution d'icelles, tous actes requis & nécessaires, sans demander autre permission, & nonobstant clameur de Haro, Charte Normande & Lettres à ce contraires : CAR TEL EST NOTRE PLAISIR. DONNÉ à Compiegne, le dix-septieme jour du mois de Juillet, l'an de grace mil sept cent soixante-cinq, & de notre Regne le cinquantieme.

Par le Roi en son Conseil. *Signé*,

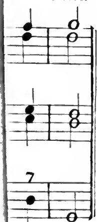
LE BEGUE.
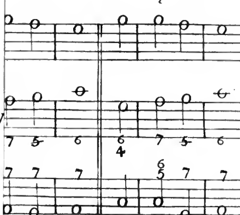
Régistré sur le Registre XVI. de la Chambre Royale & Syndicale des Libraires & Imprimeurs de Paris, nº. 374. *fol.* 338. *conformément aux Réglemens de* 1723, *confirmés par celui du* 28 *Février* 1725. *A Paris le* 30 *Juillet* 1765.

LE BRETON, Syndic.



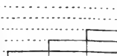
...ites évitées. *...ement de la sixte ajoutée).*
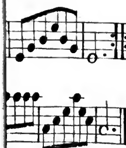




...de M. Rameau. Veritable B-F.

raports des C de tierce en tierce.



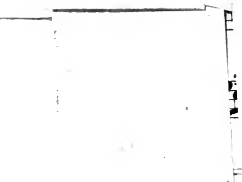
mesures à compter

f		fa	ut
e	la	mi	
d	sol	re	la
c	fa	ut	sol
b	mi		fa
a	re	la	mi
G	ut	sol	re
F		fa	ut
E	la	mi	
D	sol	re	
C	fa	ut	
B	mi		
A	re		
Γ	ut		



Gravé par Mad. De Lusse


Biblioteca Nazionale
V. E. III
NAPOLI



Six — quat | Six — huit .
à deux | à deux tems .
Trois — deux | Neuf — huit .
à trois tem | à trois tems
uatre — tems . | Douze — seize .
quatre tems | à quatre tems .
mesure S
... les changemens de ton
... Mineur .
Fig . G . H . I . K .
... ortant du Mode Mineur .
... ois .
Mineur .
... Port-de-voix Po
de La { Médiante .... F .
Dominante .... G .
Sousdominante ... H .
Sixième note .... I .
Idem .... K .



...sique LE

...simples praticables

...Musique .

Kaj i

Degrés qu'il contient	Valeur en tons et Semi-tons	Rapport en nombres
1	0	375—384
1	1 Semi-Ton	15—16
1	1 Ton	8—9
1	1 ½ Ton	64—75
2	1 Ton	125—144
5	3 ½ T	125—192
5	4 T	5—8
5	4 ½ T	3—5
5	5 T	72—125
6	4 ½ T	75—128
6	5 T	5—9
6	5 ½ T	8—15
6	6 T	81—160
7	6 T	1—2





Silen[ces]

B . Double – Crochet .

Double – Crochet .

Effet.

La Pa[use]...

Celle qui ...

Celle qui ne ...

Celle qui tient ... d'un espace ...

Celle qui ... moitié d'u[n] ...

[Silences]

... Double – employ.

6 6 5 4 3

a La Pa[use] ...

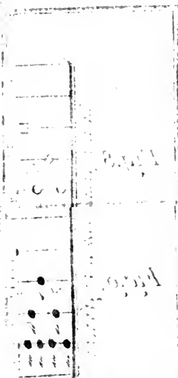
... renversé.

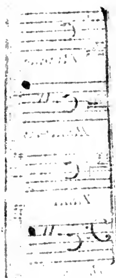
Basse .

Taille

Haute – contre

Dessus







BLE
Mod .

donne Modes ,
rités o

Viens

rien .

...ien .
...ien grave .

...er - Phrygien .
*- mixo - Lydien **

...er - Eolien .

...er - Lydien .

Mais la véritable place de ce
trouvant ai mal transcrit) .
l'Hyper -



x Car

nple de

séparant les Tems par des Virgules

3 1 | 5 4 2 | 3 2, 3 1 | 5 4, &c.

aleurs, in

4 3 2 1 7, · 4 · 3 | · 2 · 1 | · 7 | 1

chanter

...tales.

Fig.

Basse

...ntales.

Fig

ou Viola
Instrument
...rdé de même.

Basse

du Clavecin.

Fig

Unisson.

...uintes en descendant

Preuve.

Λ

2

ny



...a de S.t Jean.)

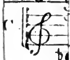
...antoit anciennement,

...cord de Sens.
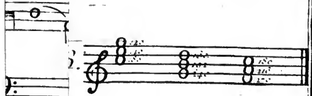




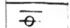
...g. 4.



...ou vingt-deuxième majeure ou la double Octave de la Tierce.

L'Octave . . . .









TE GREC | ême des Grecs pour le
Lydien . | onique .

nde pour l'inst

lication . | nes

Tétracorde hyperboleon

Tau couché .
et Gamma dro
t Gamma renv | Synaphe ou conjonction

es
uché . | Tétracorde diezeugmenon
é .
surmonté d'un | es
uché, surmonté | Synaphe ou conjonction

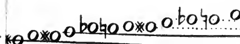
Tétracorde hypaton .

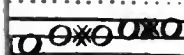
la Trité du Tétrac
de , ou deux cor
gmenon Diatonos
que la Mesé et la
à l'octave l'une d
en de les distingue
ras et de tous les



ora
so
Sy
fi
al,
que
n
Alu

moderellement.





...s en commençant par Fa.

Arranger...	Si	sol	be	la	sa	si	ut
	$2^{<}$	2	2^{5}	2^{2}	2^{6}	2^{3}	1
Selon le Systê...	n^{7}	n^{2}	n^{9}	n^{4}	n^{11}	n^{6}	12

...en commençant par Si.

X. D Q

Fig.

G. F. e. eb.

nut

K. L. M.

nut

N. R.













rinforz.
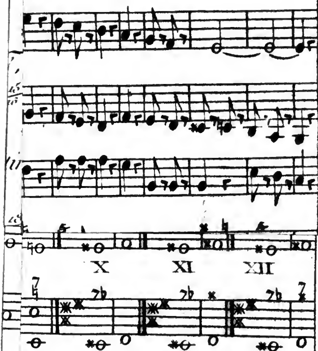
※5 6 4 7×

de l'Echelle diatonique ascen-
des trois cadences

exactement sur elle même au
é à l'Echelle diatonique

…nement du Mode mixte.

…Blainville.



…prises.



A la Françoise

…le reprendre.




NAPOLI

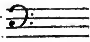
Fig. 8.

Trois diverses Figures
de la Clef de Fa.

dans la Musique
Imprimée



dans la Musique
Écrite ou Gravée
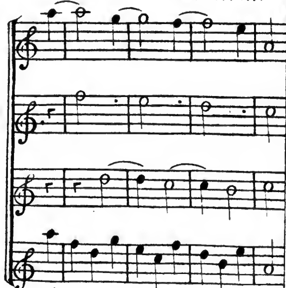


dans le



$\frac{2}{1} \times \frac{12}{11} \times \frac{7}{6} = \frac{8}{3}$) $\frac{4}{45} \times \frac{2}{23} \times \frac{4}{7} = \frac{5}{3}$)

Chant tiré de l'Harmonie



Pr. fet



Persane.





imada.



oles Persanes.

ntervalles.

s Clefs transposées.





lagio.

